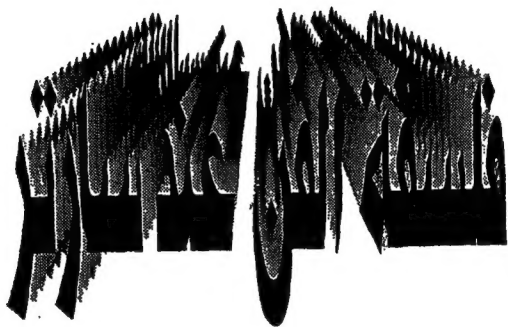


وتأثر الملوكتيه عليها

دكتور. رمضان الصبيغ





وتأثير الماركسية عليها

دكتور رمضان الصباغ

مقدمة :

بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، واقتسم الفائزون غنائم الحرب، كان المفكرون يفرقون في البحث عن مخرج من الأزمة الطاحنة التي أدت إلى الحرب، سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الفلسفي، وأخذوا يعمدون النظر في الأفكار السائدة، مما أدى إلى ظهور اتجاهات وأفكار جديدة، وإعادة اتجاهات كانت طلى النسيان.

وفي الفلسفة كانت «الماركسية» قد خطت أولى خطواتها الواسعة، بأن أصبحت فلسفة دولة «الإتحاد السوفيتي»، كما كانت «البراجماتية» قد رسخت قدمًا في الولايات المتحدة الأمريكية، وانتشر اتجاه «التحليلي النفسي» الفرويدي في أوروبا وتغلغل في مجالات التفكير المختلفة، ومواجهها في نفس الوقت ردود أفعال متباينة، كما كان «إدموند هوسرل» يؤسس اتجاهه الوصفي الفينومينولوجي والذي سوف يكون له بالغ الأثر في العديد من المفكرين اللاحقين «هيدجر»، «مارسيل»، «كارل يسيروز»، «جان بول سارتر».

كما تنتشر صحابة التشاؤم، فيكتب «ت.س. اليوت» قصيدته الذائعة الصيت «الأرض الخراب The waste land»، و«أزوالد شينجلر» «أقول الغرب The Decline of the west»، وظهرت الاتجاهات اللاعقلية في التفكير، وردود الأفعال في مواجهة الاتجاهات العقلية، والمدارس الشكلية في الأدب والفن.

ويختلط البحث عن الذات العميقة مع الإحساس بالنيل، والقذف إلى الوجود، وتشتد الأزمات وتصدد الفاشية للسلطة في ألمانيا، وتتفجر الصراع مرة أخرى، وتشب الحرب الثانية لتعكس مدى التدهور الذي أصاب الإنسان الغربي.

ومن عتق الزجاجة يأبى «سارتر» الذي ولد عام ١٩٠٥، وهذا الكتاب في السنوات القليلة قبل الحرب العالمية الثانية، وعاش بلعنه ووجدانه فخره ما بين الحرين بكل ما بها من تناقضات وإتجاهات.

و«سارتر» منذ بدأ ينشر روايته «الغشيان» إلى أن مات في ١٩٨٠ وهو يشغل العالم بمواقفه، ومؤلفاته، إلى الحد الذي وصف فيه بأنه عاصفة على العصر، ومرآة له وصارت معرفة شيء عن «سارتر» تعنى معرفة للعصر - على حد قول «إيريس موروخ».

وإذا كان «إدموند هوسرل» بمنهجه الفينومينولوجي يمثل، مع تلاميذه، ظاهرة أثرت تأثيراً بالغاً في الفكر الأوروبي في هذا القرن، وإذا كانت «الماركسية» بما تشكله على المستويين الشعبي والأكاديمي من أهمية منذ أسسها (ماركس، وإنجلز)، كانت ولا تزال أيضاً تؤثر في المفكرين سواء عن طريق جذبهم، أو بما يشكلونه من ردود أفعال تجاهها، فإن «وجودية سارتر» حاولت أن تجمع بينهما مؤسسة على الأول، ومتكاملة مع الثانية وهذا الجمع، أو هذه المحاولة في الجمع - بتعبير أدق - هي التي جعلت «سارتر» وجودياً من نوع خاص، يختلف عن كافة الوجوديين في بعض النقاط الهامة، ومتأثراً بالماركسية بسمات مميزة عن سواه.

وقد انعكست أفكار «سارتر» بشكل جليّ في كتاباته الفلسفية والروائية والمسرحية ودراساته النقدية، كما شكلت الأساس الذي نهضت عليه مواقفه في الحياة، والسياسة.

وإذا كان القرن العشرون هو قرن المتناقضات - على حد تعبير بعض المفكرين - بما له من انتصار للعقل والعلم في نفس الوقت الذي ظهرت فيه حركات واتجاهات مناهضة للعقل والعلم، فإن «سارتر» كمفكر وأديب يعبر تعبيراً أصيلاً عن هذا القرن، أنه أحد الوجوه التي تعكس تلك التناقضات.

وقد كانت وسائل التعبير العميلة لدى «سارتر» عاملاً مساعداً على انتشار أفكاره وجعلها أكثر تأثيراً وفعالية، وهي في مجموعها تشكل كلاً متكاملًا.

ولذا فإن دراسة «سارتر» لكي تكون متكاملة يجب ألا تهمل أى جانب من الجوانب ولكن لما كان فيلسوفاً عريض الأفق، متعدد الجوانب، يجمع بين الأدب والنقد والفلسفة وعلم النفس، والسياسة... الخ، فإنه يبرز على الباحث المصالح من عدة جوانب، من تلك الجوانب التي لا يمكن دراسة أحدها جوازيًا، فليس مع الإشارة إلى بقية الجوانب الثلاث لاكتفى أو الوقف في الصورة الجزئية.

وقد اخترنا في دراستنا لسارتر أن ندرس أفكاره في الأدب والفن مع رصد تأثيرها بالفكر الجمالي الماركسي بشكل خاص، ونأيساً على ما يتعلق فيها وأينما

تجنى الخلق البشري من أجل الحرية والعدالة.

الفصل الأول

ثانية من عدة جوانب، ولذا فإن دراسة «سارتر» في فلسفته (سارتر) وذلك ليكون مساعدًا في فهم أفكار «سارتر» في الأدب والفن إذ أنه - كما أشرنا - تتداخل أفكار «سارتر» في جميعها لتشكل كلاً متكاملًا. وقد درسنا قبل أراء «سارتر» في التحليل النفسي والوجودي، وفي العلاقة بين الوعي والوجود والعلم والحرية ثم موقفه من الثورة والفلسفة الماركسية، وأراء الماركسيين في فكره ومواقف «سارتر»؛ وقد جاء ذلك بإيجاز في محاولة لعرض الخطوط الرئيسية لفلسفته.

أما (الفصل الثاني):

وقد كان بداية دراسة الأفكار الجمالية، وقد جعلناه للدراسة أراء «سارتر» المبكرة في الفن، والتي جاءت في كتابيه «التخيل» و «L'Imagination» و «التخيل L'Imaginaire» وقد قسمناه إلى قسمين رئيسيين: فدرسنا في القسم الأول (طبيعة التخيل)، وقدمناه بدراسة الآراء المفكرين السابقين في الصورة وفي التخيل، ثم اخترنا من أفكار «سارتر» عليها لتصل بنا إلى دراسة الصورة عند «سارتر» وعلاقتها بالوعي، وبالأشياء، وطبيعة التخيل ووظيفته.

ملحقاً به، ولجميع جوانبها، دراسة ما تضمنته من عدة جوانب، والتي وفي القسم الثاني درسنا (موضوع التخيل)، موضوعين رأى «سارتر» في

الموضوع الجمالى وعلاقته بالواقع، ولا واقعية الفنون، والمدرک والتخيل،
موضحين علاقة آراء «سارتر» بالفلاسفة السابقين (ديوى كروتشة،
برجسون... الخ) مع تعليقات لنا وانتقادات، ثم درسنا الموضوع الجمالى
وعلاقته بالموضوع الأخلاقى عند «سارتر» وأخيراً أوجزنا أهم الآراء الماركسية
فى الموضوع وأقمنا مقارنة بينها وبين آراء «سارتر».

وفى الفصل الثالث:

درسنا العلاقة بين الأدب والفن، وبين المجتمع والجمهور، فبدلنا بطرح
السؤال التالى : هل توجد علاقة بين الأدب والفن وبين المجتمع ؟ ولماذا كانت
هناك علاقة فما هى طبيعتها ؟ موضحين العلاقة بين البناء الفوقى، وبين البناء
التحتى، كما أوضحنا طبيعة تعبير البناء الفوقى عن العلاقات الكائنة فى البناء
التحتى، ونطالية وتأثيره العكسى فيه، ثم درسنا علاقة الفنان والكتاب بكل من
الطبقات المحافظة، والطبقة العاملة، والحزب الشيوعى، مشيرين إلى هدف
الكتاب من ممارسة عملية الكتابة، وعلاقته بالجمهور وكانت فى إطار للمقارنة
بين آراء «سارتر» وآراء الماركسيين فى كل فكرة من الأفكار السابقة، وانتهينا
برصد مدى تكرر «سارتر» بالماركسية فى هذا المجال.

أما الفصل الرابع:

قد كان خاصاً بمشكلة الالتزام، وهى من أهم المشكلات التى اشترك
فى إثارتها «سارتر» مع الماركسين، ولذا فقد درسناها دراسة تفصيلية من خلال
آراء كل من الطرفين، فبدلنا :

أولاً : بدراسة موقف «سارتر» من مشكلة الالتزام، محددين رأى «سارتر» فى
عدم التزام الشعر والفنون، وتفرقه بين الشعر والنثر، ثم رأيه فى ضرورة
التزام الكاتب موضحين رأيه فى معنى الالتزام، ومعياره، ثم نقده
للمفكرين والاجتهادات غير المترتبة.

ثانياً : دراسة آراء الماركسيين فى الالتزام، إذ درسنا معنى الالتزام ومعياره من وجهة نظر بعض الماركسيين المختلفين، وموقفهم من الشعر والتفانياتهم للاجتماعات والمدارس غير المنترمة.

ثالثاً : دراسة التأثير والعلاقة بين آراء الماركسيين وآراء «سارتر» فى مشكلة الالتزام، سواء فى فهم معنى الالتزام، أو الموقف من الشعر أو المدارس المختلفة، موضحين أهم الاجتماعات الماركسية التى يقترب منها «سارتر»، وذلك التى يخطف معها.

أما الفصل الخامس،

فقد جعلناه لدراسة أهم أعمال «سارتر» الرواية والمسرحية، والدراسات النقدية، من أجل توضيح العلاقة بينها وبين آرائه النظرية من جهة وغلاقتها بالآراء الماركسية من جهة أخرى.

فدرسنا موضوع العزلة والعلاص بالفرن والبنى ظهرت لدى «سارتر» بشكل جلي فى كتاباته المبكرة، وإن كانت قد حاولت الظهور فى فترات لاحقة أيضاً - كما أوضحنا فى كتابنا البحث.

كما درسنا مشكلة الحرية وأدب الموقف، محطتين تطور مفهوم الحرية فى أدب «سارتر» فدرسنا الحرية بين السلب والإيجاب والحرية والقسرية، وأخيراً تطور مفهوم الحرية فى موقف سارتر فى كتاباته المتقدمة. واتجهنا بعد ذلك إلى دراسة مشكلة الصياغة والتوصيل، كما ألقى عليها «سارتر» الضوء خلال كتاباته النقدية، وعلاقة الأسلوب بالموضوع وذلك من خلال دراسته عن «كلمو»، «فوكتر»، «دوس باسوس».. وغيرهم.

وفى نهاية الفصل أوضحنا موقف الماركسيين من القضايا المثارة فيه، مع تعليقاتنا وتداخلاتنا لآراء «سارتر» والماركسيين.

وتحقيق الغاية : (نتائج البحث) : (تاريخ البحث) : (مقدمة البحث) : (خاتمة البحث)

وهو أن تكون خلاصة لما يتحقق من دراسة الفصيلة المماثلة، وهو محاولة الإجابة على السؤال الذي طرحناه في هذه الدراسة وهو : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟) : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟) : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟)

وهذا هو الهدف من هذه الدراسة، وذلك من أجل الإجابة على السؤال الذي طرحناه في هذه الدراسة وهو : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟) : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟) : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟)

منهج البحث

لما كان موضوع البحث هو دراسة وتطور أفكار مياروز عن الأديب والفن، فإننا نحتاج إلى منهج تحليلي، المقارن، إذ قمنا بتحليل تطور مياروز في الأدب والفن في دراسة تحليلية، فقمنا بتحليل الأديب ككسبة، فقمنا بتحليل الموضوع، لتقييم مقارنة بعد ذلك ونحاول الإجابة على السؤال الذي طرحناه عندما شرعنا في اختيار موضوع البحث : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟) : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟) : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟)

تأليف كتابنا هذا إلى أن يتطور إلى كتاب تحليلي، فقمنا بتحليل الأديب ككسبة، فقمنا بتحليل الموضوع، لتقييم مقارنة بين بعض أفكاره المبررة وبين أفكاره الإبداعية في (تطور الأديب) : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟) : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟) : (ما هي العلاقة بين الأديب والفن؟)

٢٠

رمضان الصباغ

٢٠١٩/١٢/٢٥

٢١

الفصل الأول

فلسفة سارتر

الفصل الأول

ويشمل :

مقدمة

١ - الفينومينولوجيا والتحليل النفسى الوجودى.

٢ - الوجود والعدم والحرية.

٣ - الثورة والمادية.

كتاب ملاقات مع العلم *Encounter with nothingness* رأى أنه من الممكن النظر إلى الوجودية على أنها تكبرن جزءاً من حركة عامة مميزة للعصر الذي نعيش فيه، وهي حركة غير محصورة في المجال الفلسفي، أي أن التفكير الوجودي يتجاوز حقل الفلسفة الخالص، فربما كانت فكرة الأزمة أكثر وضوحاً في روايات كفاكا *Kafka* وقصص «سارتر» الفاجعة من وضوحها في الاتجاهات الفلسفية الخالصة. (١٣)

وإذا كان «سارتر» يمثل واحداً من الوجوديين اللذين شغلوا العصر، وبرز على المستوى العام أكثر من غيره من الفلاسفة، من معاصريه، رغم أنهم كانوا يملكون قدرات فائقة، ولا يقلون في شيء عنه، إن لم يكن فيهم من يمز «سارتر» في مجال الفلسفة، وقد كان منهم - على سبيل المثال «هيدجر» الذي لا يعترف بسارتر إلا كأديب، وليس كفيلسوف، وقد كان سبب ذبوع اسم «سارتر» هو مواهبه المتعددة، ووسائله المتباينة، بين الفلسفة، والمسرح، والرواية، والقصة القصيرة، والدراسات النقدية، والتحليل النفسي بالإضافة إلى مواقفه السياسية التي أعلن عنها بشتى الطرق والتي جعلت منه شخصاً مألوفاً للجمهور رغم صعوبة كتاباته الفلسفية الرئيسية.

وقد درج بعض الباحثين على تقسيم مراحل تطور سارتر إلى مرحلتين، أو ثلاثة مراحل، وإن كان هناك من يرفض فكرة المراحل هذه، ولكننا نرى أنه مرء، فعلاً، بمراحل تطور يختلف في إحداها عن الأخرى، وإن كان من الصعب وضع فواصل حادة بين المراحل المختلفة، إذ تكون نهاية كل مرحلة لرهاصاً بالأخرى، بل وتتداخل وتشابك للمراحل أيضاً. بالإضافة إلى مواقف «سارتر» التي كانت تبين بين الحين والحين ثم تعود إلى البداية مرة أخرى.

وإذا اشرفنا إلى تقسيم «فردريك أ. الافسون Frederick A. Olafson» المشار إليه في موسوعة الفلسفة The Encyclopedia of philosophy فإنه يرى أن «هذه الكتابات يمكن بتقسيم ملائم أن تنقسم إلى ثلاث مجموعات رئيسية Three Main Groups والتي يمكن أن تطبق على مراحل تطور سارتر هافياً.

المجموعة الأولى تتضمن مساهمته في علم النفس الفينومينولوجي Phenomenological psychology التي بدأت بمالي الأنا موجود، ١٩٣٦، وتشمل الخيالي ١٩٤٠، وتخطيط للدراسة نظرية الانفعالات ١٩٣٩، أما العمل الأساسي للمرحلة الثانية، والتي برز فيها «سارتر» كأتولوجي كثيف الرش as full fledged ontologist ووجودي إنساني هو «الوجود والعلم، L'Etre et le Neant»، وقد أتبع بـ «الوجودية مذهب إنساني-Existentialisme me est un humanisme» ١٩٤٦، في محاولة منه لتبسيط المذهب الأساسي في الوجود والعلم بالإضافة إلى عدد من الدراسات النقدية مثل بولير-saud: laire ١٩٤٧، Reflexion sur laquestion Juive ١٩٤٦ والقديس جنيد-كوميديا وشهيدا Saint Genet; Comedian et Martyre ١٩٥٢ والذي طبق فيه «سارتر» مقولاته الأنطولوجية في تحليل الشخصية الانسانية، ويجب أن نؤكد أنه لا يوجد فاصل حاد بين هذه المرحلة الأولى والمرحلة السابقة، وذلك أن من أفكار سارتر التي اكتمل تطورها في الوجود والعلم ما بدأ يبرزها في دراساته الفينومينولوجية بمقارنة عمله في المرحلة الأحدث (الأخيرة) والذي حاول أن يوسع فيه من مجال الماركسية، فإنه يقدم الأساس الخاص لصياغته الوجودية، وقد بدأ واضحاً إدماج عناصر راديكالية Radical في نمط تفكيره ككل. (١)

وبالإضافة إلى التقسيم السابق، فإنه توجد تقسيمات أخرى، لعل أهمها، تلك التي تجعل من «سارتر» كفكر يمر بمرحلتين، مرحلة الوجودية الخالصة، وهي تشمل للرحلة الأولى والثانية، في التقسيم السابق، ومرحلة التقارب مع الماركسية، وهي المرحلة الثالثة في التقسيم السابق، ولكن كما سبق وأوضحنا فإن المراحل تتداخل، وتشابك، وإن كان تطوراً ملحوظاً يبدو في تفكير «سارتر».

وإذا كان كبير كجارد، قد كان رد فعل «لهيجل»، فإن الوجوديين المعاصرين، وبخاصة «سارتر» كانوا يقيمون فلسفتهم، أو بمعنى أدق آراءهم، على أساس فينومينولوجي مرتكزين في ذلك على التجاوزات «ادموند هوسرل» E. Husserl، للفكر الألماني المعاصر وإن كان «سارتر» مديناً لهوسرل، إلا أنه كان يراه «لم يتمد إطلاقاً الوصف الخالص للظاهرة من حيث هي كذلك فهو قد ظل في نطاق الوعي الخالص بعد أن علق النظر في الوجود الواقعي للأشياء». (٥)

ولعل «سارتر» قد تأثر بـ «هوسرل»، عبر «هيدجر»، ذلك أنه «ليس هناك أدنى شك أن الوجود والعدم مدين بدرجة كبيرة لأفكار «مارتن هيدجر» أكثر من دينه لأي فيلسوف فردى آخر» (٦)، بل وقيل أيضاً أن «الوجود والعدم ليس إلا صياغة مبسطة لكتاب الوجود والزمان «لهيدجر»، وهو مدين في استخدام المنهج الفينومينولوجي لهيدجر أكثر من هوسرل نفسه صاحب هذا المنهج». (٧)

(١) الفينومينولوجيا والتحليل النفسى الوجودى

إذا كان «هوسرل» هو الذى طبق الوصف الفينومينولوجى على الظاهرة، وعلى يديه تتلمذ الفينومينولوجيون اللاحقون، والوجوديون الذين بنوا هذا النهج، وإذا كان «سارتر» قد وجد ملأه فى «هوسرل»، كما وجده أغلب الوجوديين كذلك، حيث نقلت فينومينولوجية «هوسرل» إليهم وأثر أبلغ التأثير^(٨)، فإننا نجد أن الفينومينولوجيا - التى جاءت من «هوسرل»، غير «ميدجرة» إلى «سارتر» هى فينومينولوجيا جامعة: إنها لا تقف عند الأنا أفكر، أى الوعى الخالص، وإنما هى تذهب إلى ما يقصد إليه الوعى من الأشياء. وسارتر يأخذ على هوسرل انزلاقه إلى «التصورية»، ويحاول هو أن يظل أميناً لفكرة القصد واتجاه الذات إلى الموضوع^(٩). فالوعى متجه نحو موضوع ما بالضرورة، كما أن الموضوع مائل أمام الوعى. فالتفكير هنا يجب أن يكون تفكيراً فى موضوع ما - كما يرى سارتر - كما أن «مثول الذات لدى نفسها أى حضورها عليها» يفترض إمكان البعد عن الذات ووضع النفس على مسافة من الذات. يعنى التفعلت من الهوية التى يكون الـ (فى الذات) بواسطة حاضرها أو مآلاتها لدى ذاته^(١٠). ولكن، مما هو جدير بالذكر، أن «الشئ» فى ذاته لدى «سارتر» لا يتضمن العالم المادى فحسب، بل يتضمن الماضى أيضاً، وبهذا الصدد يمكننا أن نقارن نظرة «سارتر» بنظرة «برجسون» من حيث أن ما هو مادى وما هو ماضى، يقوم كل منهما إلى جانب الآخر لدى الفيلسوفين^(١١).

وإذا كان «سارتر» قد رأى «أن الوعى قصدى Intentional ذلك أنه دائماً وعى بشئ» ما Conscience of something والشئ هو موضوع الوعى ولكنه ليس محتواه (But not its content)^(١٢) والوعى بهلنا يسو مناسباً للفهم المجازى للاختيار الفارغ، Empty Spontaneity والوعى كذلك

يمثل «نشأنا متعلّياً على الشيء»، ووثيق الصلة بالحرية الانسانية، وقد استخدم «سارتر» نفسياً نظراً بحكم العلاقة بين الحرية والوعي، وإن كان غالباً ما يستخدم الكلمتين في وضعين متبادلين، وهاتان الكلمتان كانتا وثيقتا الصلة بكلمة تالّة هي العدم *Nothingness* (١٣).

ورغم أن «سارتر» في دراسته للوعي هنا يبدو مطلقاً، أو متعلّياً على الأشياء، إلا أنه كان - في دراسته للوعي والحرية، والعدم، في أعماله المبكرة، كان يقدمها أيضاً «في علاقتها بخبرة الشخص الذي يتصدى لعالم الأشياء الذي يحيط به، والناس الآخرين» (١٤) وإن كان يتضح أيضاً في دراساته تلك ترجيحاً للأنا الفردية.

وكان «سارتر» عندما يتعرض لـ «هوسرل» (كأن لسان حاله يقول : وأخيراً جاء «هوسرل» كما كان يقال من قبل وأخيراً جاء «هيجل» أو وأخيراً جاء «برجسون» وذلك لبيان العرض الجديد للمشكلة بعد الغاء وضعها القديم) (١٥).

فبعد أن اكتشف «هوسرل» القصدية *Intentionality* لم تعد الصورة مجرد حسية كما هو الحال في علم النفس التجريبي، أو تمثل، كما هو الحال عند «باركلي» لأنها تفقد بذلك وجودها كموضوع مستقل مفارق، فالصورة أكثر ما يتصور علم النفس التجريبي الحي. ولكن وجودها كموضوع مستقل مفارق لا يحيلها إلى موضوع طبيعي للعالم الخارجي الذي يضمه «هوسرل» بين قوسين، بل هو موضوع حال في الشعور دون أن يتحدد مع المادة الحسية الانطباعية، فالصورة داخلة إذن في تكوين الشعور كقصدية (١٦).

وفي محاولة «سارتر» لتأسيس علم نفس فينومينولوجي *Ph. psychology* فإنه يبدأ بتوجيه انتقاداته إلى الاتجاهات السائدة في علم النفس من تحليلية وتجريبية، فيرى أن أغلب علماء النفس يرون أن وعي الانفعال كان في البدء وعيا انعكاسيا، أي أن شكل الانفعال بهذا بمثابة تعديل لحالتنا النفسية، (ومن الممكن دائما بكل تأكيد أن نعي الانفعال وكأنه هيكل عاطفي للوعي) (١٧)، كالقول أنا غاضب، أو أنا خائف، ولكن «سارتر» يمترض على اعتبار الخوف وعيا للشعور بالخوف. أو أن ادراك كتاب يعني وعيا لادراك الكتاب، ذلك أن الوعي الانفعالي لا يعي ذاته إلا للتمط الوضعي، وهو وعي العالم - جلبي حد قول «سارتر» -، فالشخص المنفعل، والشيء سبب الانفعال مجتمعان معا بلا انفصام، والانفعال نوع من الخوف من العالم.

يكتب «سارتر» (هناك ميل إلى الظن أن الفعل *Action* هو مرورنا من غير المفكر فيه *Irrefléchi* إلى الانعكاس *réflexif*، من العالم إلينا نحو ففهم الموضوع وهو وعي للعالم غير المفكر فيه « ثم نترك أنفسنا وأمر موضوع يجب حله «انعكاس»، وانطلاقا من هذا الانعكاس نتبنى «فعل بحيث يجب أن تتمسك به نحن «انعكاس»، ثم تنزل بعد ذلك في العالم لنن الفعل (غير المفكر فيه) بدون أن تأخذ بعين الاعتبار سوى الغرض المنفعل). (١٨)

وليس من الضروري أن يعي الإنسان ذاته حين يفعل فعلا، ذلك أن السلوك غير المفكر فيه ليس بالضرورة سلوكا لا واعيا بل هو سلوك واع، يعي نفسه، وإن كان ذلك يحدث بصورة وكيفية غير معلومة، وهو يتجاوز ذلك ويترك في العالم كصفة للأشياء. (١٩)

ولكن ما هو الانفعال؟

إنه في رأي «سارتر» تحويل للعالم، فحين تصبح الطرق المخططة شديدة الصعوبة وحين لا نرى أى طريق، لا نستطيع عند ذلك أن نبقى في عالم ملجأ، وصعب إلى هذا الحد. وإن كانت جميع الطرق مسدودة، فمن الواجب أن تفعل شيئاً ما رغم ذلك. عتقد نحاول أن نغير العالم، أن نعيش كما لو كانت علاقات الأشياء بممكناتها، غير منظمة بواسطة حتمية، بل هي منظمة عن طريق السحر، ولندرك تماماً بأن القضية ليست لمجرد فحن نتلقى ضيقاً، كما ونحن نرتجى في هذا الوضع الجديد بكل القوة التي تتمتع بها ولندرك أيضاً أن هذه المحاولة ليست كذلك بما هي عليه لأنها تصبح أهدأ غرضاً للتفكير فهي قبل كل شيء ادراك للعلاقات الجديدة والضروريات الجديدة. غير أن ادراك الغرض يكون مستحيلاً أو منطوياً على توتر لا يحتمل، فيدركه الوعي، أو يحاول أن يدركه بصورة مختلفة أى أن هذا الوعي يحاول بالضييق بغية تحويل الغرض نفسه (٢٠).

والسلوك الإنفعالي - في رأي «سارتر» - لا يبدل الغرض في هيكله الواقعي، ولكنه يضيف عليه صفة أخرى، ووجوداً أقل أو حضوراً أقل، أو وجوداً أكبر، أو حضوراً أكبر، أى أن الجسم هو الذي يغير في الانفعال علاقاته بالعالم، حتى يغير هذا العالم صفاته ذلك الجسم الذي يوجهه الوعي. والانفعال الحقيقي هو المصوب بإيمان، «فالصفات المنوطة على الأشياء إنما تدرك على أنها صحيحة، فما علينا أن نفهم بذلك؟ أن نفهم هذا تفريقاً، أن الانفعال ملتقى، وليس بإمكاننا أن نخرج منه ساعة نشاء» (٢١).

ومن هنا فإننا نستطيع أن نسبر غور المعنى الحقيقي للغوف، والذي يبدو لنا كما لو كان وعياً يهدف إلى الإنكار، من خلال سلوك سحري، إنكار شيء من العالم الخارجى «ينهب إلى حد أنعلم نفسه ليجعل الشيء منعزلاً» (٢٢).

وكل انفعال إنما يحوى مجموعة من الأحداث العاطفية تتجه نحو الغد لكي تكون بصورة انفعالية، ونحن نعيش انفعاليا صفة تتسرب إلينا ونحملها وهي تتجاوزنا من كل جانب وفجأة يقلص الانفعال من ذاته ويتجاوز نفسه، وليس الانفعال فترة سحيقة من حياتنا اليومية بل هو حلس مطلق. (٢٣)

وضمن انتقادات «سارتر» والتي جاءت لتوضيح فكرته عن الانفعال، فإننا نجد انتقد النظرية الطرفية، إذ يرى أنه من المستحيل الإشارة إلى الحدود الفاصلة بين الاضطرابات المحضة وبين أنواع السلوك، ذلك أن الاضطرابات تتداخل مع السلوك فى شكل لا يتفصم ولا يمكن دراستها بحد ذاتها، وهذا عكس ما قالت به النظرية الطرفية - من وجهة نظره - حين اعتبر كلا منهما، أى الاضطرابات الصرفة، والسلوك، شيئاً منفصلاً عن الآخر.

ويضع «سارتر» النقاط على الحروف حين يفصل فى الفرق بين التحليل النفسى الوجودى، وبين التحليل النفسى التجريبي، حين يكتب فى «الوجود والعدم» «التحليل النفسى التجريبي، والتحليل النفسى الوجودى يبحث كل منهما عن وقفة attitude أساسية فى موقف Situation لا يمكن التعبير عنها بتعريفات بسيطة منطقية لأنها سابقة على كل منطق، ويتطلب أن يعاد بناؤه، وفقاً لقوانين التركيبات النوعية. إن التحليل النفسى التجريبي يسعى إلى تحديد المركب (العقدة) واسمه يدل على تعدد دلالة كل المعانى المتصلة به.

والتحليل النفسى الوجودى يسعى إلى تحديد الاختيار الأصلى. وهذا الاختيار الأصلى الذى يتم فى مواجهة العالم، وهو اختيار للوضع فى العالم شامل مثل المركب، وهو سابق على المنطق مثل المركب، وهو الذى يختار وقفة الشخص فى مواجهة المطلق، والمبادئ، فليس الأمر إذن أمر مسألة له وفقاً للمنطق وهو يحشر فى تركيب سابق على المنطق شمول الموجود، وبهذه المثابة يكون مركز الاشارات للانهائية من المعانى المتعددة الدلالة» (٢٤)

وكلا الاتجاهين - من وجهة نظر «سارتر» - يرى أن الشخص يمكنه أن يجرى هذه التحليلات على نفسه، وإن كان لابد أن يسأل نفسه كشخص غريب، وهذه هى الصعوبة والتحليل النفسى الوجودى يفرض المصادرة القائلة باللاشعور، فالواقعة النفسية ممتدة بامتداد الشعور، بينما يبدأ التحليل النفسى التجريبي من مصادرة وجود نفسية لا واعية نفلت من عيان الشخص، وهذه نقطة بالغة الأهمية فى التفرقة بين الاتجاهين.

إن الوعى، لدى «سارتر»، يكون - فى - العالم، فادراك شىء ما على أنه مخيف إنما يتم من خلال الوعى، وادراك هذا الشىء فى نطاق عالم مخيف، أو يبدو كذلك فالمنفعل - أى الشخص - والشىء سبب الانفعال يجتمعان فى شىء واحد، لا ينقسم.

وهذا البحث النفسى الوجودى، هو الكشف عن اختيار، لا عن حالة، كما فى حالة الاتجاه التجريبي، وإذا كان الأمر كذلك، «فإن هذا البحث ينهى أن يتذكر فى كل مناسبة أن موضوعه ليس معطى مدفوناً فى ظلمات اللاشعور، بل هو تحديد حر وواع - ليس أبداً من سكان اللاشعور، لكنه هو وهذا الشعور نفسه شىء واحد». (٢٥)

وبهذا يكون «سارتر» قد حلد العلاقة بين الموضوع، والشعور، كما حلد العلاقة بين الجسد والوعي والتي تتضح من ميزة الجسد التي تكمن في كونه شيئاً - في - العالم من جهة وأنه حياة الوعي المباشرة من جهة أخرى.

والتحليل النفسي الوجودي، منهج قصد منه إيضاح الاختيار الذاتي، والذي به يجعل كل شخص نفسه شخصاً، أى يعمل ليعلن عن نفسه من هو؟

وهذا الاتجاه لم يجد بعد - على حد القول - «فرويد»، الخاص، وقد كان «سارتر» في البداية قد حمل على عاتقه المهمة، ولكنه نظراً لانشغالات كثيرة، لم ينجزها.

(٢) الوجود والعلم والحرية

يشير «جان بول سارتر» إلى الصعوبة التي يلقاها عند تعريفه لمعنى كلمة وجودية *Existentialism* قائلا : «إن أغلب الناس الذين يستعملون الكلمة (٢٦) يجدون صعوبة بالغة إذا وصلوا لتفسيرها، ذلك أن هذه الكلمة، قد صارت الآن نهبا لكل الناس، حتى أن عمل موسيقى أو رسام صار يقال له إنه وجودي الاتجاه. وصار كل إنسان يشيع عن نفسه أنه وجودي *Existentialist*، ولذا فإن الكلمة في وقتنا هذا قد اتسعت اتساعا بالغا، حتى صارت لا تعنى شيئا على الإطلاق». (٢٧)

ولكن «سارتر» رغم اعترافه بصعوبة التعرف، إلا أنه يجد أن المسألة ليست مستحيلة رغم وجود الاتجاهين أو مدرستين وجوديتين كبيرتين - إذ تشمل كل مدرسة مجموعة من الوجوديين الأفراد المميزين - فالوجودية إما مسيحية ويمثلها على سبيل المثال الفيلسوف الألماني المعاصر «كارل ياسبرز» والفيلسوف الفرنسي المعاصر «جبريل مارسيل»، أو وجودية ملحدة، ويمثلها على سبيل المثال، الفيلسوف الألماني المعاصر «مارتن هيدجر» بالإضافة إلى سارتر نفسه. وتتفق المدرستان على سبق الوجود على الماهية *L'existence pre-ciede l'essence* والمقصود بالماهية هو تلك الطبيعة الأساسية التي تميز جوهر أي شيء، ولا يعرف إلا بها». (٢٨)

وفي رأي «سارتر» أن الفكر المعاصر قد حقق تقدما هائلا حين رد الموجود إلى سلسلة من الظواهر التي تكشف عنه، «وقد قصد من ذلك إلى القضاء على عدد من الثنائيات التي تربك الفلسفة وإلى استبدال واحدة الظاهرة بها» (٢٩).

الظاهرة نسبية، لأن الظهور... فى رأى «سارتر» - يفرض بطبعه ما يظهر له ولكن ليست لها النسبية المزدوجة للظاهرة Ershenimg عند «كانت» Kant إنها لا تشير من فوق كتفها إلى وجود حقيقى يكون هو المطلق، إن الظاهرة هى ما هى مطلقاً لأنها تتكشف كما هى، والظاهرة يمكن دراستها ووضعها كما هى لأنها تدل على نفسها دلالة مطلقة.

وبهذا تسقط ثنائية القوة والفعل، فكل شىء بالفعل، وليس وراء الفعل قوة، ولا «حال»، تدل على نفسها دلالة مطلقة. (٣٠)

فالأشياء لا تبطن خلفها قوى سرية توجهها فكل من الروح والمادة، والقوة والطبيعة وغيرها لم تكن إلا مفاهيم مجردة وعامة تشير إلى علاقات بين ظواهر، هى الوحيدة التى تملك صفة الوجود.

وبذلك يكون «سارتر» قد جعل الوجود، هو الوجود بالفعل فقط، ورفض الثنائية الأرسطية، (الفعل - القوة)، وما كان يتبعها من وجود بالقوة، ووجود بالفعل ولكن هل يكون «سارتر» بذلك قد حل المشكلة، مشكلة الثنائية؟

يجيب «سارتر»: «يلوح بالأحرى أننا حولناها إلى ثنائية جديدة هى ثنائية اللتتامى واللامتتامى، إن الوجود لا يمكن رده إلى سلسلة متناهية من التجليات، لأن كل واحد منها هو علاقة بنات فى تغير مستمر» (٣١)، كما رأى «سارتر» أن وجود الظاهرة لا يؤثر بحال على الوعى، فالوعى لا يمكن أن يخرج من فلكه لتكوين موجود متعال (٣٢)، وبذلك يكون قد استبعد الحل المثالى للمشكلة، ولا وجود عند «سارتر» (لوجودين منفصلين)؛ الموضوع (الأشياء)، والذات أو الوعى، فالوعى ليس إلا «لا وجوداً» يعيش على الموجودات، ولا وجود لمسافة فاصلة بينه وبين الأشياء، ولا يمكن أن ينشأ بينه

وبينها تعارض ما^(٣٣) ومشكلة المعرفة في وضعها التقليدى زائفة، فلا يمكن تفسير الوجود بالمعرفة وحدها، «فوجود الظاهرة لا يمكن أن يرد إلى ظاهرة الوجود»^(٣٤).

والوجود يسبق للماهية، وكل وجود يتضمن ماهيته، فالوصف غير ممكن قبل أن يوجد ذلك لأن «وجوده هو ينسوع امكانه وشرطه، لأن وجوده هو الذى يتضمن ماهيته»^(٣٥) كما يرى «سارتر»، إذ كتب أيضاً :

ما الذى نعيه هنا حين نقول بأن الوجود يسبق للماهية ؟

What is meant here by saying that existence precedes essence?

إن ذلك يعنى أنه قبل كل شيء، يوجد الانسان Man exists، يخلق، يظهر فى الحياة، ثم يحدد نفسه، وإذا كان الانسان وفقاً للتصور الوجودى عنه، لا يمكن تعريفه Is Indefinable فلذلك لأنه فى البدء لا شيء Nothing ... وفيما بعد يمكن أن يكونه What he will be ذلك أنه لا وجود لطبيعة إنسانية Human Nature لأنه لا وجود لإله God ليتصورها. فالانسان ليس موجوداً فقط كما يتصور ذاته، ولكن أيضاً كما يريد هو نفسه أن يكون، بعد أن تكون ذاته قد وجدت^(٣٦).

وبهذا التصور فإن «سارتر» يرى أن وجوديته أكثر انسجاماً من سواها، ذلك أن علم وجود (إله)، أو علم الاعتقاد فى وجوده، يجعل سبق وجود الانسان على ماهيته أمراً ممكناً، ويؤكد أن الانسان مشروع، وهذا المشروع يسبق فى وجوده كل ما عنده، «فالانسان سوف يكون ما شرع أن يكون Man will be what he will have plane to be»^(٣٧).

وهو مشغول عن وجوده الفردى، وأيضاً عن جميع البشر. فالعلاقة بين ذاتي وبين الغير تبدو في صورة صراع، لأن «ما يجرى على ذاتي يجرى على الغير. وكما أحاول أن أسيطر على الغير أو أتححر من ريقته، كذلك يحاول الغير أن يسيطر على أو يحرر من قبضتي، فالصراع يبتنا في حركة الشد والجذب لا تنقطع» (٢٨).

ولذا فالاختيار الذي يقوم به إنسان لا يقوم به لنفسه فقط وإنما يختار لجميع البشر «ونحن نختار دائماً ولا شيء يمكن أن يكون خيراً بالنسبة لنا، دون أن يكون خيراً بالنسبة للجميع We always choose good and nothing can be good for us without being good for all (٢٩)»

فسلوكي تجاه موقف من المواقف إنما هو سلوك إنساني شامل، لأن مسؤوليتي تكون عن نفسي، وعن الآخرين، واختياري اختياري للإنسانية جمعاء، وأنا عندما أختار، وأحس بأثني ولا أحد سواي هو المسؤول عن: الاختيار والذي لم أختره لنفسى - فقط - بل للإنسانية جمعاء، فإن ذلك يقع في الكآبة والانسان عميق الكآبة، لأنه يكون فريسة لشعور متعاطف بالمسؤولية.

«وليس الكآبة anguish التي نعيشها من النوع الذي يؤدي إلى الدعة أجمود Leads to quicstism, to inaction إنما هو نوع من الكآبة البسيطة Simple sort of Anguish التي يشعر بها كل إنسان يتحمل المسؤوليات» (٤٠).

أما كون الله غير موجود، فإن هذا يؤدي إلى نوع من السقوط De laissement وهذا يختلف، بل يناقض نوعاً خاصاً من الأخلاق العلمانية Moral Laique (Secular ethics) التي تود أن تلغي فكرة الله بسهولة مبالغ فيها» (٤١).

وقد عانت الفلسفة الوجودية كثيراً من سوء الفهم، على حد قول «سارتر»، مما أدى إلى اتهامها بالخمول والكسل والتواكل، والرضا بالأمور الواقعية، مما اضطر «سارتر» إلى الرد على ذلك قائلا، «إن المذهب الذي أمثله يواجه للجمود بنفس، ذلك أنه يعلن صراحة أنه لا حقيقة إلا في الفعل *There is no Reality except in action* وعلاوة على ذلك، فإنه يضيف : الإنسان لا شيء ما عدا مشروعه، وهو لا يوجد إلا بمقتل ما يحقق ذلك المشروع، وعلى ذلك، فهو ليس إلا مجموعة الأفعال المكونة لهائه» (٤٢)

ومذهب «سارتر» إلى أبعد من ذلك، حين يقرر أن ما يفرع البعض عند اطلاعهم على نظريته هو مناقضتها للجمود والخمول والكسل. فالوجودية عندما تظهر الضعف الموجود في الإنسان والفساد الذي يشملها، لا تبني من وراء ذلك ترسيخ مفاهيم، توحي بأصل هذا الضعف أو ذلك الفساد في الجنس البشري، كما يفعل المثاليون، ولكنها تريد أن تقول أن هذا الإنسان الضعيف أو الفاسد، يتحمل مسؤولية ضعفه أو فساده كاملة، وفي وسعه تجاوز هذا الفساد أو ذلك الضعف. «فلا يمكن أن نعتبر الوجودية محاولة لتثبيط عزم الإنسان *An attempt to discourage man action*، ذلك أنها تنبهه *Tell him*، بأن أماله الوحيد يكمن في فعله، والذي يختير الشيء الوحيد الذي يجعل الإنسان قادراً على العيش» (٤٣).

وفي وجودية سارتر تأتي الناحية لا لكون الوجودية فلسفة برجوازية، وإنما لأنها فلسفة واقعية تعتمد الحقيقة ركيزة لها. على حد تعبير «سارتر» - ، وذلك لأن هذه الناحية لا تلغي وجود الآخرين، بل إنها ترى «في وجود الآخرين شرط وجودي، وشرط معرفتي لنفسي وفي هذا الوجود فيأتي

باكتشافى لوجودى الداخلى My inner being فإننى اكتشف الآخر، كحرية Like a freedom، فى نفس الوقت، موجودة فى مواجهتى حيث تفكر وتريد thinks and wills فقط من أجل for أو ضد against ذاتى. وهكذا فلنعلن اكتشاف عالم - ما - نسميه، عالم الذاتية الداخلى، ذلك العالم الذى يقرر فيه الإنسان (ما يكون what he is)، وما يكونه الآخرون what others are بالإضافة إلى ذلك أنه من المستحيل أن نجد فى كل إنسان ماهية كونية Uni- versal essence والتي يمكن أن تكون طبيعة إنسانية، ذلك أن ما يوجد هو كونية الظرف الإنسانية، وليس مصادفة أن يتحدث مفكرو اليوم، عن ظرف الإنسان لا عن طبيعته، وهم يعنون بالظرف الإنسانى جمع المحدثات الأولى a priori limits التى تحدد موقف الإنسان الجوهري فى الكون^(٤٤).

فالإنسان لم يكن إنساناً تام التكوين، بل هو كائن يتكون، وفى ظروفه المضاعطة عليه، والمهيطة به ليس لديه إلا أن يختار بين موقف وموقف. واختياره، كما يؤكد ذلك «سارتر» لا يمكن أن يكون سوى الحرية، ذلك «الحرية فى كل الظروف لا يمكن أن تهد إلا ذاتها، وإذا كان للإنسان - وضع القيم الخلقية، فإنه لم يعد فى استطاعته أن يقر سوى الحرية». (٤٥)

لقد كان ظهور التيار الوجودى منذ «كبير كجار» (كثورة صارخة ضد النظم الآلية والمطقة التى تكبل حرية الإنسان فحمل الوجوديون رسالة التمرد لحرية الإنسانية، ممثلاً فى أفرادهم، فالحرية فى نظرهم هى المعنى المساند للوجود). (٤٦)

فقد كانت وجودية «كبير كجار» تحرص على التفرد، «كيما يكون الفرد موجوداً بمعنى الكلمة، ولذا فهى تدعو إلى العزلة، تلك العزلة التى يشعر فيها الإنسان بفرديته وباتصاله بالمطلق، وتأتى أوصاف الحطول، والمجتمع» (٤٧)،

والإنسان لا يمكن أن يكون إلا حراً، لأن حريته هي عين وجوده، وقد كان «كيركجارد» يرى في أي نظام شعبي صورة حقيقية للجحيم^(٤٨)، وهنا للمعنى سوف يستعيره «سارتر» منه، مع بعض التعديل عندما يطرح مفهوم «الجحيم هو الآخرون» سواء في فلسفته، أو في مسرحياته، ولا سيما مسرحية «الأبواب الموصلة».

لما «كارل ياسبرز» قد قرر بأن الحرية تند عن كل برهان عقلي، فهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالذات، كما ترتبط بالزمان، فالحرية «توجد فقط بوصفها وجوداً ماهوياً في الآنية المتزمنة بالزمان *Zeitdasein*»^(٤٩) كما ربط بين الحرية والذنب *Schuld* فلأني أعرف أنني حر، فإني أسلم بذاتي بوصفها ملزمة، وهو في هذا يذكرنا بـ «كيركجارد» الذي يرى أنه «يجب على الإنسان للمسيحي أن يكون أداة الحرية في تحقيق مملكة الله على الأرض *Archistian man* ought to be «Freedom's ordinary» in realising the kingdom of God (٥٠) on earth

وقد رأى «هيدجر» أن الحرية جوهر الإنسان، وماهيته، وهي التي تميزه عن سائر الموجودات، فالموجود المتفتح فقط هو الموجود الحر، والحرية هي القدرة على التفتح وتشهد القدرة على التخيل على حرية الإنسان. فالحرية هي المعنى للمساوق للوجود والتخيل عن الحرية يعني تخلي الإنسان عن إنسانيته، فالإنسان محكوم عليه بالحرية،^(٥١) هذا للمعنى الذي سوف يردده «سارتر» كثيراً.

وقد جاء «سارتر» في البداية ناقداً رأى «ديكارت» في الحرية، في مقاله «الحرية الديكارتية» إذ رأى أن «الحرية عند «ديكارت» كلية، ولكنها ليست

مطلقة Not absolute ، فما تم من تمييز، سواء عند «ديكارت» أو «الرواقيين»
 Stocis ليس إلا تمييزاً خادعاً بين الحرية والقدرة - في العالم - . فإن تكون
 حراً ليس - بالمرّة أن تكون قادراً على فعل ما يريدك أحد منك، ولكن أن تكون
 قادراً على أن تريد ما يمكن أن يفعله أى شخص To be free is no at all
 be able to do what one wants but it is to be able to do what one can
 (do. (Parvoir fair ce qu'on veut, Vouloir ce qu'on peut) (٥٢)

وقد كان «سارتر» يرى في الحرية الاستعداد للانخراط في العالم، وإن
 كان قد رأى في أعماله المبكرة بأنها «تتحقق على مستويين من مستويات
 الاختيار، أحدهما: يمكن أن يختار بالاجتهاد مباشرة نحو الإدراك، والواقعي،
 والفعل، والرغبة، والحقيقة والأخلاقية، ومن ناحية أخرى فإنه يمكن أن تقوم
 محاولة للهروب من هذه السلسلة من التعقيدات الموجودة في العالم الواقعي
 إلى النقاء السليبي، بالاجتهاد نحو التخيل Imagination، والانفعال، نحو غير
 الواقعي والتأمل، نحو الخطأ والشر Evil والفن». (٥٣)

وإذا كانت الحرية، تصبح تعريفاً للإنسان، لأنها تتبع من ذاته، ولأنها هي
 هو «أننى ملزم بأن أريد حرية الآخرين في الوقت الذي أريد فيه حريتي،
 ويمكننى أن أجعل الحرية هدفاً لى My goal، إذا جعلت حرية الآخرين هدفاً
 لى أيضاً» (٥٤).

والإنسان، إذا كان لا يمكن أن يكون إلا حراً، فإنه يوجد، الذى
 يتضمن علمه يكون حراً، «فالحرية ليست وجوداً ما، إنها الوجود الانساني،
 أعنى عدم وجوده، ولو تصور الإنسان أولاً ملاءً، فسيكون من غير المقبول، أن
 نبحث فيه، بعد لئى، عن لحظات أو مناطق نفسية سيكون فيها حراً، وإلا
 لكان ذلك شبيهاً بالبحث عن الخلاء فى إزاء ملأناه من قبل حتى الحافة -

والانسان لا يمكن أن يكون حيناً حراً، وحيناً آخر عبداً إنه بأسره دائماً حراً، أو هو ليس شيئاً^(٥٥)، فليس ثم فارق بين الانسان، وكونه حراً بل «والحرية ليست حرة في ألا توجد، ولا ألا تكون حرة»^(٥٦).

ولقد أكد «سارتر» كرواى على أهمية الحرية فى حياة شخصياته :
«فدروب الحرية» تعتبر دراسة لـ«تلف الطرق التى يسلكها الناس فى تأكيد أو إنكار حريتهم»^(٥٧).

والحرية عند «سارتر» مصحوبة بالقلق، لأنه الحالة التى يدرك فيها الانسان حريته المطلقة، لأنه «تجاه القلق لا يوجد إلا واحد من موقفين : إما أن ينهزم الانسان وعندئذ يختفى وراء دوره الاجتماعى، وهذه هى «القلادة» أو «روح الجدة» أو «البرجوازية» كما يصورها «سارتر» فى هذه المرحلة - وإما أن يتحمل مسؤوليته كاملة، وهى مسئولية مرهقة لأنها بسعة العالم الانسانى، ولما كان محكوماً عليه «على الانسان» أن يكون حراً فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم، وهذا ما يسميه «سارتر» الوجود الصادق، أو الحق وهو أساس الأخلاقية الوجودية»^(٥٨).

وإذن فالحرية مشروع فتح على الحرية ذاتها، فلا يوجد حولها إلا الحرية، ولهذا فإن الحرية - الانسان، أو الانسان - الحرية، يحمل على كاهله عبء العالم الانسانى برمته.

يقول، «د. زكريا إبراهيم»، فى كتابه (مشكلة الانسان) :

«والواقع أن «سارتر» حين يقرر أن الانسان حر، فإنه يعنى بذلك أن الله غير موجود لأن البشرية عنده إنما تقوم على أنقراض الحرية الأهلية، وإن كان «ديكارت» قد ذهب إلى أن معيار الحقيقة هو إرادة الله الحرة. فإن «سارتر»

يؤكد أن الانسان نفسه هو الذى يبدع القيم، وهو الذى يفصل فى الحقيقة. (٥٩)

إن فلسفة «سارتر» بذلك تعلى من الوجود الانسانى، وتجعل الانسان مبدعا للقيم كما يتضح «أن فكرة القيم Idea of values نسجت من فكرة «سارتر» عن الفعل الحر Free action والذى يمثل فعلا قصديا Intentional action. (٦٠)

كما يؤكد «سارتر» بأنه لا قيمة للحياة بدون الانسان، كما أنه لا وجود لقيم قبلية ذلك أن مبدع هذه القيم (القبلية) لا وجود له فى فلسفة «سارتر».

يكتب «سارتر» : «ليس للحياة أى معنى قبلى Apriori فقبل أن تأتى للحياة، الحياة لا شىء Life is nothing. إنك أنت الذى تمنحها المعنى، والقيمة لا شىء أيضا إلا بالمعنى الذى تختاره لها، وبهذا الطريقة ترى أنه توجد إمكانية لإبداع المجتمع البشرى (٦١) وهكذا فلا وجود لقيم شاملة، أو أخلاق مطلقة.

وقد نتج عن آراء «سارتر» السابقة، إن اعتبره البعض كاتبا أخلاقيا، بينما رأى فيه البعض الآخر، كاتبا (موصوفا بالأخلاقية)، فما مغزى ذلك ؟

كتب، «رم. اليرس» : «يتعمى سارتر إلى الأخلاقيين، وهو أخلاقى، أى أنه كاتب يهتم فقط بالمراقبة والتصوير والحكم عند اللزوم على السلوك البشرى، وليس لديه أية نزعة للتبسيط الملائف فى وصف أية مشاهد غير الانسان، وهو لا يحب وصف الطبيعة أو الحيوان، أو الحياة المادية، أو العالم،

إن عالمه الوحيد هو الإنسان، بل الإنسان البالغ الواعي الذى تطارده الحياة الذى هو قادر على أن يرسم مشكلاتها،^(٦٢)

ولكن إذا كان قد رآه (البيرس) كاتباً أخلاقياً، فكيف انهم بالالأخلاقية؟

يجيب (ألبيرس) نفسه على هذا السؤال قائلاً: «ومع ذلك فليس هناك أى تناقض فى أن يكون «أخلاقى» انهم «بالأ أخلاقية»، إن مراقبة الإنسان وتصويره والحكم عليه لا يقتضى بالضرورة الحكم عليه وفق مقاييس يصفها المجتمع بأنها «أخلاقية»، والواقع أن تهمة «الأ أخلاقية» التى وجهت غالباً إلى «سارتر»، لا يمكن أن تفهم إلا إذا عرفنا أنها تمت إلى ثلاثة أسباب متميزة^(٦٣)، وهى أن «سارتر» يعرض الحقيقة الإنسانية كاملة، وأنه يتوسط فى تصوير بعض المظاهر تبسيطاً واضحاً مما يكسبها سحراً وهالة عاطفية وأخيراً فهو يحكم، ويوحى بطرائق معينة للسلوك، مما دفع الكنيسة الكاثوليكية إلى وضع أعمال «سارتر» على لائحة المحرم.

وقد تسأل «لوك لوفافر»، فى كتابه «سارتر والفلسفة» عن كيفية تفضيل الوجودى فى فلسفته الأخلاقية «لمشروع إنسانى معين على مشروع آخر؟ فالتفضيل يفرض مفهوم القيمة القبلية، وهذا يفرض مفهوم الكيفية، أى مفهوم تعيين جليد يحقق الذات الإنسانية ولكن هذه المفاهيم مقسمة كلية من مذهب «سارتر»، فهو لذلك يقول «إننا لا نؤمن بالتقدم، والتقدم فى نظرنا مجرد تحسين»، وهكذا أصبحنا بمعينين عن المفهوم الإنسانى الصحيح وعن الأخلاق الكونية التى تربي الإنسان من أجل تحقيق نموه الكيانى نمواً منسجماً نحو الكمال والقبطة»^(٦٤)

ولعل تصور «لوك لوفاتر» لأخلاق كونية لا مجال له في فلسفة «سارتر»
 التي تنكر التصور القبلي للأخلاق، وترى أن الإنسان يختار أخلاقه
 L' Homme choisit sa morale وهو مبدعها أيضاً، وهو يختار، للبشرية
 جمعاء في اختياره لذاته «فمن الواجب أن يحترم كل شخص حرية الآخرين،
 ويتحد معهم في هدف مشترك Common Goal» (٦٥) والانسان كائن حر،
 أو هو «الحرية»، كما أن «الحرية شرط الوجود، وهي غير محددة وغير قابلة
 للتحديد Undetermined and undeterminable» (٦٦) وليس لها أى معنى
 قبلى، وبذلك يتغى البحث عن التوافق مع الأفكار التي كانت تدعو لها
 الكنيسة، والتي جعلت أفكار «سارتر» على لائحة المحرم.

الثورة والمادية

إن «سارتر» الذى ألف «الوجود والعلم» لم يكن الفيلسوف المنعزل، وإنما كان منخرطاً فى الحياة اليومية، وقد صهرته فترة الاحتلال النازى لفرنسا، فصار مناضلاً وسياسياً، وكان يحقّ فيلسوف موقف، وقد جعله هذا فى حوار دائم مع الماركسية والماركسيين، ينتج عنه أحياناً اتفاق ما على برنامج عمل، وأحياناً أخرى تحدث القطيعة وكان هذا يحدث على المستويين، النظرى، أو العملى.

يكتب «سارتر» فى «المادية والثورة (Materialism and Revolution)»: «وفقاً لرأى «أ. ماتيس (A. Matheiz) فإن الثورة تحدث عندما يصاحب التغيير فى المؤسسات تغير جذرى فى نظام التملك، والشخص أو الحزب الذى تهوى أعماله عن عمد لثورة كهذه - مستعميه ثورياً» . (٦٧)

والثورى، بالضرورة يتمنى إلى هؤلاء المضطهدين، وإن كان الاضطهاد لا يكفى لهدف الثورة - كحال اليهود مثلاً - أو الأقليات العنصرية، ولهذا فالثورى يجعله وضعه لا يشارك المضطهدين امتيازاتهم، «أى أن الثورى -Revolutionary يتمنى إلى هؤلاء الذين يعملون عند الطبقة المسيطرة Dominant Class» (٦٨) وإذا كانت الطبقة المسيطرة فى المجتمعات الصناعية الحديثة هي «الطبقة البرجوازية»، فالثورى إذن هو «البروليتارى» ومن هناك فهو مضطهد وفى نفس الوقت منتج، وهو ثورى يقدر تطلعه إلى تغيير وضعه وتجاوزه إلى وضع جديد، «وهكذا يحرر الثورى، من اللحظة الأولى، بفضل اقتدافه إلى المستقبل من الانسحاق الذى يفرضه عليه المجتمع» (٦٩)

فالثورى يعي أن حل معضلته - أى تحريره - لا يأتي من دمج نفسه مع

الطبقة صاحبة الامتياز، وإنما يأتي بتضامنه مع المضطهدين من زملائه العمال،
و ضد الطبقة صاحبة الامتياز، وهذا يدفعه إلى طلب فلسفة ثورية، فلسفة تكون
هى نفسها عملاً، «إنها تكمن فى اللحظة الأولى للعامل الذى ينضم إلى
الوضع الثورى، لأن أى تخطيط لتغيير العالم لا يمكن الفصل بينه وبين
نوع من الفهم الذى يكشف العالم من وجهة نظر التغيير الذى يراد
تحقيقه» (٧٠).

فالنظرية الثورية على النقيض من النظرية المحافظة التى تقول بالمعرفة أولاً
فتحدث تأثيراً سلبياً بنسبتها إلى الشئ جوهرًا سكونيًا صرفًا، فإنها (أى
الفلسفة الثورية) تنادى بالعمل، وتبى نفسها كفعل As action، ولذا فهى
تتفوق، ويرى «سارتر» أنه «لما كان الثورى Revolutionary يحتاج إلى التمييز
بين الحقيقى والزائف، فإن هذه المرحلة بين التفكير والفعل Thought and
action تستدعى وجود نظرية ملهية جليدة عن الحقيقة Truth» . (٧١)

ولكن ما هى تلك النظرية الجديدة؟

ألا يقترب «سارتر» كثيراً من المادية ؟

فهو يستعير منها كل شئ، صراع الطبقات، العمل، وكافة تحليلات
المادية، ولكنه مع ذلك يتعامل معها بحذر ومن وجهة نظر نقدية، والتى تبدو
واضحة وجلية، فى «المادية والثورة»، ولعل هذا يمس بعض التخوف الذى
يشمل الكثير من المثقفين الغربيين، والذى وصفه «تشارلز فرانكل Charles
Frankel» بوضوح فى كتابه «أزمة الانسان الحديث The Case for Modern
Man» إذ كتب : «إننا نحسب أن خوفنا من الماركسية إنما يمس Reffects
اهتمامنا بها، وشعورنا بالحاد بأنها تقدمت علينا خطوة فى تلبية الحاجة

التي نشعر بها جميعاً، وهي بعض المعرفة للهدف الذي نتجه إليه وطريقة الوصول إليه». (٧٢)

فقد قدم «سارتر» في «المادية والثورة» بعض الاعتقادات التي وجهها إلى الماركسية نافداً تصورها عن القانون، وعلاقة المجتمع الذي تريد تأسيسه بالطبيعة، وعلاقة ذلك كله بالوعي الثوري، فكتب :

«تري، هل الأسطورة المادية Materialism Myth، والتي ربما كانت مفيدة ومشجعة، هل تبدو ضرورية حقاً ؟

إن وعي الثوري يتطلب أن تكون امتيازات الطبقة المضطهدة Oppressor Class لا مبرر لها Unjustifiable، وأن تكون طارئة وجوده هي نفسها طارئة وجود مضطهديه، وأن يكون نظام القيمة The System of the value الذي شيده أسياده بفرض إخفاء الصفة القانونية De Jure على واقعية De Facto امتيازاتهم يمكن تجاوزه إلى تنظيم للعالم لم يوجد بعد، لكنه سيلاشي كل امتيازاتهم، قانونياً واقعياً، In Law and In Fact، ولكن وضعه تجاه ما هو طبيعي (Nature)، هو بوضوح، وضع مزدوج، فهو من جهة يفرق في الطبيعة ومعه أسياده، ولكنه من جهة أخرى صرح بأنه يريد أن حل محل البناء غير العقلاني الذي بنته الطبيعة، والتعبير للماركسي لوصف مجتمع المستقبل هو «ضد الفيزيقي Anti Physis وهذا يعني أن الماركسية تريد تشييد نظام إنساني Human Order من شأن قوانينه أن تنفي القوانين الفيزيقية، ومن المحتمل، أن نفهم - وفقاً لهذه الحقيقة - أن هذا النظام قد نتج فقط من الحضوع لأنسيفة الطبيعة، ولكن في الحقيقة، يجب أن يتصور هذا النظام في قلب ما تسميه الطبيعة، ذلك أنه في اجتماع المضاد للطبيعة يسبق مفهوم القانون

تأسيسه Establishment ولكن، الآن ووفقاً للعادة فإن القانون يشرط مفهومنا عنه (٧٣).

والمجتمع الذى تتصوره المادية - هكذا - سوف يكون مجتمع الغايات، والعودة إلى القيم يمكن أن يفتح الباب لتضليلات جديدة، والثورى الذى يضحى من أجل المجتمع لم يوجد بعد، ولذا وجب تنمية الأسطورة المادية، أن هذا واجب الفلسفة الثورية وتوضيح مفهوم أن الإنسان لا مبرر لوجوده، وأن هذا المفهوم لم ينشأ بالعناية الإلهية، وعلى هذا فإن أى نظام، ما دام نظاماً إنسانياً، فإنه يمكن تجاوزه إلى نظام آخر، وبالتالي فالقيم ليست إلا انعكاساً لأوضاع اجتماعية، يمكن تجاوزها أيضاً.

ولعل هذا رغم أنه يوجه بصورة انتقادات للماركسية، إلا أنه يعكس تأثراً عميقاً بهذه الفلسفة، رغم أن «سارتر» ينعت الماركسية بالأسطورة، هذه الصفة التى رددتها فى أكثر من موضع فى «المادية والثورة» إذ يقول: «ولو كان حقاً أن المادية بتفسيرها الذى يرد الأعلى Upper term للأدنى Lower term هى الصورة الملائمة Convenient Image للتركيب الاجتماعى الحالى، فإنه لمن الجلى أنها ليست إلا محض أسطورة بالمعنى الأفلاطونى للكلمة. وبالتسوية للثورى فلا حاجة للتعبير الرمزى Symbolic Expressions للوضع الحالى، إنه فى حاجة إلى التفكير الذى يمكنه من صنع المستقبل، والآن تفقد الأسطورة مغزائها فى مجتمع بلا طبقات Classless Society حيث لا وجود فيه للأعلى أو للأدنى» (٧٤).

ويرد «سارتر» على القول الذى تردده المادية - على حد قوله - بوجود طبيعة إنسانية يحجبها الاضطهاد بتساؤله عن ماهية تلك الطبيعة الإنسانية خارج

وجود المحسوس الزاكن ؟ وقد علمنا من قبل أن «سارتر» رفض تعبير الطبيعة الإنسانية ووضع مكانها تعبير الشرط الإنساني. (٧٥)

وسوى «سارتر» بين المادية والمثالية، إذ يرى أن الثورى ينفر منها معا، لأنهما يصوران التغييرات الحاصلة فى العالم على أنها «محكومة بالأفكار - Con- troled by ideas أو فى أحسن الأحوال أنها تغير فى الأفكار فحسب، فالموت والبطالة والجوع ليست أفكارا بل وقائع يومية معيشة » (٧٦).

ويرى «سارتر» أن الالتباس ينجم عن هدف المادية التى ترهب أن تكون عقيدة طبقية وفى نفس الوقت تكون تعبيراً عن الحقيقة المطلقة. وهذا يصلح - فى رأى «سارتر» مع الثورى الذى يرفض الحقوق والواجبات المقدسة، ويتمرد عليها، متجهاً إلى الحرية محتلاً مسؤولية مصيره، لأن قضيته فى جوهرها هى قضية البشرية جميعاً، وهو عكس البورجوازيين الذين يدافعون عن امتيازاتهم الطبقية، يعنى تحطيم الطبقات، وليس النضال من أجل طبقة.

و«سارتر» إذ يجعل فلسفته فوق الطبقات، فإنما اختلف مع الماركسية، التى ترى أن الأيديولوجيات، بالضرورة طبقية، وأن الوصول إلى مجتمع لا طبقى Classless يأتى بعد العبور فوق المجتمع الاشتراكى، الذى تكون فيه السلطة لطبقة، « طبقة البروليتاريا التى تفرض ديكتاتوريتها.

وقد أرجع بعض الباحثين موقف «سارتر» ها من الماركسية إلى أنه بالإضافة إلى معاصره فى الجامعة «قد تعلموا بواسطة أناس كان يملكهم الرعب من الديالكتيك، ذلك أن هيجل Hegel لم يكن معروفاً لهم، و«ماركس» Marx لم يكن يدرس أصلاً وقد قرأ «سارتر» رأس المال Deskapi- tal بينما كان يجهل الديالكتيك، وفهمه فهماً أكاديمياً Accademically،

ولذا لم تحدث القراءة لديه أى تغيير يذكر، فقد كان اعتقاده الخاطيء هو ومعاصره، أن بالامكان دراسة «ماركس» كما يدرس أى إنسان أى فلسفة أو سوسيولوجيا Sociology أخرى» (٧٧) وقد رجع التغيير الذى اعترى تفكير «سارتر» إلى فترة الحرب، التى جعلته يتعامل مع الماركسية من خلال حضورها القوى والمؤثر لدى كتلة العمال، وازدياد نفوذها فى فترة المقاومة.

وإذا كان «لينين Lenin» قد كتب فى (المادية والمذهب النقدي التجريبي Materialism and Empirio - Criticism محدداً العلاقة بين المادة والتفكير، كما يأتي : (وفقاً لرأى «أفينريوس Avenarius» فإن للمخ ليس هو عضو التفكير، كما أن التفكير ليس وظيفة للمخ The brain is not the organ of thought and thought is not the function of the brain وإذا عدنا إلى «انجلز Engels» فإننا نجد النقيض من ذلك، فى صورة مادية، إذ يقول «انجلز»، فى «ضد دوهرخ Anti Dührin» أن التفكير والوعي، نواتج للمخ الإنسانى Thought and consciousness are products of the human brain، وقد كررت هذه الفكرة مرات فى ذلك الكتاب، وفى «لودفيج فسميراخ Loudwing feurbach» أيضاً» (٧٨)

إذا كان هذا هو رأى «لينين»، فى العلاقة بين المادة والفكر، والذى يعتبر ترديداً حريفاً لما قاله «فريديك انجلز»، فإن «سارتر» يسخر من ذلك قائلاً:

«واتنى لأتساءل: وكيف لا ينزلق المادى إلى الميتافيزيقا عندما يرد الفكر إلى المادة مع أنه يتهم المثاليين بها عندما يردون المادة إلى الفكر. والتجربة لا تؤيد المذهب المادى كما أنها لا تؤيد الاتجاه المناقض له. وإنما تتمحصر نتيجة التجربة فى التأكيد على وجود صلة وليقة بين الموضوع السيكلوجى

أولالموضوع الفسيولوجى . ويمكن تفسير هذه العلاقة بألاف التفسيرات . فإذا كان المادى يدعى أنه متأكد من مبادئه، فإن تأكيد له إلا مصدر واحد فقط هو الحس Intuition أو الاستدلال القبلى a priori أى الاستدلال المصادر عن التفكير التأملى الذى يرفضه المادى نفسه .

والآن فإنى أرى أن المادية تمثل نوعاً من الميتافيزيقا بحجب وراء الوضعية Hiding behind positivism بل إنها نوع من الميتافيزيقا هادم لنفسه Self-destructive (٧٩) .

وفوق ذلك فإن «سارتر» يرى أن المادى يولى الانسانية والذاتية ظهوره وكللك العلم وينكر وجود الله ثم يحل نفسه محل الله ، وهو - أى المادى - ذو مذهب عقلى يتنقل بشكل جنلى، من العقلانية إلى اللاعقلانية، ويهيم نفسه بنفسه لأنه إذا كان «الوضع السيكولوجى Psycholoical يحدده الوضع البيولوجى Biological، والبيولوجى مشروط بالوضع الفيزيقي Physical للعالم، فإنى أرى أن الذهن الانسانى يمكن أن يعبر عن الكون كما يعبر الملول عن علته، ولكن ليس كما يعبر التفكير عن موضوعه، ويكون سؤالنا كالأنى، كيف يتسنى للعقل الأسير الذى تتحكم فيه الأشياء الخارجية وتتحكم فيه أيضاً سلسلة من العالل العمياء A series of blined causes أن يظل عقلا ؟ وكيف يتسنى لى أن أعتقد فيما يرمى إليه استنتاجى، إذا كان ليس إلا نتيجة لما أودعه فى نفس الحادث الخارجى، وإذا كان - على حد قول «هيجل» العقل قطعة من العظم Reason is a bone فكيف تكون محصلة الشروط، هى أيضاً، مفاتيح الطبيعة؟ (٨٠)

ولعله يتضح من الفقرة السابقة، أن «سارتر» لديه فكرة مشوهة عن المادية

الجدلية (استقفاها من كتب الفلاسفة المثاليين، بلليل أننا نراه يتصور الماركسية على أنها مجرد مادية تفسر الوعي بالمادة، وتؤمن بضرب من العلية الميكانيكية، وتحاول دائماً أن تفسر الأعلى بالأدنى على طريقة «أوجست كونت» (٨١) وإن كان «سارتر» قد حاول دائماً الفصل بين الماركسية المعاصرة، والتي وقعت تحت تأثير «الستالينية» وما فرضته من مفاهيم دوجماتيقية Dogmatic، مرتدة بالماركسية إلى نوع من المادية الميكانيكية وبين ماركسية «ماركس» الديالكيلية، مفرقاً بينهما دائماً.

وقد سخر «سارتر» من «لينين» حين كتب : (وفوق ذلك، نلاحظ أن الطريقة التي تحدث بها لينين عن وعينا : (بأنه ليس إلا انعكاسا للوجود، وفي أحسن الأحوال هو انعكاس دقيق it is only the reflection of being, in the best of cases an approximatilly exact reflection ولكن من الذى سيقدر أن الحالة الحاضرة، والمادية، بشكل خاص، هي أحسن الأحوال). (٨٢)

ويرى أن العلم نقيض الديالكيتك، وسخر من محاولة تأسيس علم نفس على أسس من المادية الجدلية، فيقول، «ولستر نافيل Naville المادى، لكى يؤسس علم النفس المادى Scientific psychology يتجه نحو السلوكية Behaviourism التي ترى أن السلوك الانسان هو مجموعة من الانعكاسات الشرطية Condition reflexes (٨٣).

ويصل «سارتر» إلى القول بأن المادية هي النموذج الأمثل للقضية التركيبية الزائفة، ويركز «سارتر» على الفهم «الستاليني» للعلاقة بين البناء الفوقى والبناء التحتى، الذى حول العلاقة إلى نوع من الميكانيكية ينطوى على قول جازم بالاحتمية، تقترب من الحتمية اللاهوتية أو القدرية، مما حول الماركسية

إلى فلسفة ينتفى فيها الجدل، وذلك بجمعهم الاقتصاد عنصراً حاسماً ووحيداً، في الصراع بين الطبقات، رغم أن «فردريك إنجلز» (٨٤) قد حذر من ذلك في رسالة له إلى «جوزف بلوخ» في ٢١ سبتمبر ١٨٩٠.

ويصل «سارتر» في نهاية «المادية والثورة» إلى القول بأنه إذا كانت المادية تشكل الإنكار الراديكالي لحرية الإنسان، فإنها رغم ذلك تحوى مضموناً يلامس تنظيم وتعبئة القوى الثورية، وتمتلك أواصر قوية مع الطبقة المضطهدة، فإنها ربما تكون، نظراً لذلك، مشتملة على بعض الحقيقة، وإن تكن - في رأيه - غير صادقة تماماً كمنهج، ولذا فهو يطرح مهمة إعادة بناء المادية على «الفيلسوف» الذي يحررها من كل ما يرهقها، لفصل المادية المشوشة وبصوغ فلسفة تصف العلاقات الإنسانية وصفاً حقيقياً، فلسفة شاملة متكاملة.

ما هي هذه الفلسفة ؟

يجيب «سارتر» بأنها : «قبل كل شيء طريقة خاصة تعنى الطبقة إعادة بها نفسها» (٨٥)، وعلى هذه الفلسفة أن تعمل كمرآة تمكس آلية تجميع الفلسفة المعاصرة يقوم فيها الفيلسوف بدور الموحد للمعارف خلال مخطط محدد، يبرر عن الطبقة الصاعدة وسوف تظل أية فلسفة، فلسفة ذات فعالية ما دام الفعل الهادف «البراكسيس Praxis» الذي أطلقها ويولدها، والذي توضحه هي نفسها، ما يزال حياً» (٨٦).

وإذا كان «سارتر» في «المادية والثورة» قد بليت معارضته للماركسية واضحة إلا أنه هنا، في «مشكلة المنهج» يبدو أنه يتقدم خطوات باتجاهات الماركسية، تصل في مواضع كثيرة إلى الحد الذي نراه ينبىء للدفاع عنها، فما هو يكتب : «إن كل مناقشة تعارض الماركسية، هي الأحياء الظاهر لفكرة من

الأفكار السابقة على الماركسية، ولن يكون هذا التجاوز المدعى للماركسية في أسوأ حالاته إلا عودة للأفكار قبل الماركسية، وفي أحسن حالاته سيكون الكشف من جديد للأفكار نفسها التي تحويها الفلسفة التي نظن أننا نتجاوزها» (٨٧)

ويزداد حماس «سارتر» للماركسية عندما يؤكد على أنه في كل مرحلة توجد فلسفة واحدة، وهي تلك الفلسفة التي تعبر بشكل أفضل، وأكثر كمالاً عن واقع المرحلة الخاص وعلى هذا فقد رأى أن «الماركسية هي فلسفة العصر (أو اليوم) Marxism is the philosophy of today لأنها تصف في تضاعيفها الحركة نحو الشمولية Totalization التي تركز عليها خبرة المجموعات الخاصة، والمجموعات الاقتصادية والفكرية». (٨٨)

وقد اعتبر «سارتر» أن «الوجودية» ألدولوجية - على حد تعبيره - وأنها نظام طقيلي يعيش على هامش المعرفة، وقد كانت قديماً تعارض الماركسية، ولكنها الآن تحاول التكامل معها، وإذا أردنا أن نفهم مطامح الوجودية الحالية، فعلينا الرجوع إلى أيام «كيركجارد»، الذي إذا قورن بـ «هيجل» فلا يمكن أن تقوم له قائمة، والذي كان رفضه لـ «هيجل» إنما يقوم على «أرض من الثقافة تسودها فلسفة هيجل» (٨٩).

ويرى أن «ماركس» هو الذي حل معضلة التناقض بين «كيركجارد» وبين «هيجل»، فإذا كان قد أكد مع الأول على خصوصية الوجود الإنساني، فإنه يؤكد مع الثاني على الإنسان المتعين في واقعه الموضوعي.

ولكن إذا كان الاقتراب قد وصل إلى هذا الحد من الماركسية، فلماذا لم تذب الوجودية في الماركسية ؟

يجيب «سارتر» قائلا : «هذا السؤال ظن لو كاش Lukacs أنه قد أجاب عليه في كتابه الصغير المعنون (الوجودية والماركسية Extentionalism et marxism) وعنده أن المثقفين البورجوازيين اضطروا إلى التخلي عن منهج المثالية لكنهم استبقوا نتائج وأسمه، ومن هنا تبرز «الضرورة التاريخية لإيجاد (طريق ثالث) بين المادية والمثالية في الوجود والوعي البورجوازي في الفترة التي تسود فيها الامبريالية» (٩٠)

ويرى «سارتر» أن تفسير لو كاش هذا إنما يفشل فشلا ذريعا في إيجاد سبب هذه المشكلة الرئيسية، فالمادية التاريخية تقدم التفسير الوحيد الصحيح للتاريخ، والوجودية هي الوسيلة الموصلة للواقع، فالماركسية بعد أن شدتنا إليها - أي الوجوديين - كما يشد القمر المد إليه، وبعد أن غمرت كل أنظارنا، وبعد أن صفت كل مقولات الفكر البورجوازي تركتنا فجأة في العراء، لم تشبع فينا حاجتنا إلى أن نفهم، وفي ذلك الموقف الفريد الذي ألفت بنا فيه، لم يكن لديها جديدا تعلمنا إياه، لأنها كانت قد توقفت (٩١).

وتوقف الماركسية - هذا - هو السبب في ضرورة وجود الوجودية، لكي تبث فيها الحياة من جديد.

وقد رأى «سارتر» أن الماركسية قد تصلبت على أيدي (الستالينيين) والحزب الشيوعي الفرنسي الذي نهب ثورتها، والذي كان منفذاً لأوامر السوفيت، كما يطع العبد سيده. (٩٢)، وقد كان التصلب والجمود اللذين أحاطا بالماركسية ليس نتيجة إيهال في العمر وإمعان في الشيخوخة، ولكنه نتيجة لتربط مجموعة ضخمة ضخامة العالم من الظروف بالماركسية لم تستنفد - أبداً - نفسها، بل على النقيض من ذلك، أنها مازال فتية بل في

طغولتها تقريباً، ولم تكذب تبدأ بعد في التطور، ومن ثم فهي لا تزال فلسفة عصرنا ولا يمكن أن نتجاوزها حالياً لأن الظروف التي أوجدتها لم تنته بعد، وأفكارنا مهما تكن لا يمكن أن تشكل إلا على أساس منها. «إن أفكارنا يجب أن يضمنها الإطار الذي تصنعه الماركسية حولها، وإلا ضاعت هذه الأفكار في الخواء أو بقيت رجعية» (١٣) وهنا يكمن دور الجوتية، في زرع الماركسية بدم جديد - على حد ما يرى «سارتر» - ولذا فهو - رغم أنه يراها (أي الماركسية) فلسفة العصر، إلا أنه لا يحمل انتقاد الماركسيين، محدداً هدفه بأنه محاولة للوصول إلى الأفضل

فهو رغم قبوله لرأى «إنجلز» (أن البشر يصنعون تاريخهم بأنفسهم، لكن في وسط معطى يشرطهم)، يرى أن هذا النص يقبل تأويلات عديدة، ويتساءل، كيف لنا أن نفهم أن الانسان يصنع التاريخ، إذا كان التاريخ هو الذى يصنعه؟

ولعل هذا يأخذنا إلى «ج. بليخانوف G. Plekhanov»، لكى تتضح فكرة «فردريك إنجلز» بشكل أفضل، فقد كتب «بليخانوف»، فى كتابه «تطور النظرة الواحدة للتاريخ»: (تقرر المادية الجدلية أن العقل الانسانى لا يمكن أن يكون صانع التاريخ لأنه هو ذاته نتاج للتاريخ. ولكن طالما يظهر هذا النتاج فإنه لا يجب - ولا يستطيع بطبيعته - أن يكون خاضعاً للواقع الذى تلقاه أولاً عن التاريخ السابق، فهو يسعى بالضرورة إلى تحويل هذا الواقع على صورته ومثاله، إلى جملة معقولا، والمادية الجدلية تقول كما قال فاومنت عن جوتته :

فى البدء كان الفعل Im Anfang war die Tat والفعل Action (نشاط الناس فى توافق مع قانون العملية الاجتماعية للإنتاج) يفسر للمادية الجدلية

التطور التاريخي لعقل الانسان الإجتماعى، وتنتهى إلى الفعل أيضاً كل فلسفته العملية فالمادية الجبلية هى فلسفة الفعل» (٩٤).

أى أن الانسان ليس مجرد أداة فى يد الواقع، وإنما هو كائن فعال يؤثر فى التاريخ رغم أنه فى البداية من صنع التاريخ - وإن اقتباسنا السابق من «بليخانوف» - يوضح إلى أى مدى كان «سارتر» متعجلاً فى رأيه السابق - الذى أقامه دون تلتيق وتمحيص، وكان حري به أن يقوم بذلك. وهو الذى «لم يزل أى جهد لمصلحة القارئ»، وأكثر من ذلك وأسوأ منه أنه يقدم بعض الفقرات كما يسيل بها قلمه الخصب، حتى دون أن يهتم بتصحيح الأخطاء اللغوية» (٩٥) على حد قول «لوسيان سيف».

ومن الجدير بالذكر أن «سارتر» بنشره لكتابه (نقد العقد الديالكتيكى Critique of Dialectical Reason) عام ١٩٦٠ أصبح واضحاً أن فلسفته تواجه تحولا جلياً، «فهو لم يعد يعتبر كوجودى As an Existentialist بنفس الدرجة كما فى سنواته المبكرة، فقد ألزم نفسه بالتفسير الماركسى للتاريخ الاجتماعى Social History وأصبحت وجوديته تقوم الآن بدورها داخل الاطار الماركسى» (٩٦)، وهو وإن كان يرى جلور هذا التحول تكمن فى كتاباته السابقة، إلا أن هذا لا ينفى وجود تحول فى تفكيره - باتجاهه نحو الماركسية، تلك الفلسفة التى مرت هى الأخرى بتحويلات وتغيرات جوهرية، نتيجة لالتشارها بين أناس ذوى ثقافات متباينة، وظروف اجتماعية مختلفة، مما جعلها تتخذ أشكالاً متعددة، فى كثير من الأحيان» (٩٧)، ولذا فـ «سارتر» يتعامل مع الماركسية، مطولاً جعلها تتلاءم مع مفاهيمه الخاصة عن المشروع، متطوراً معها ومطوراً لها - إن صح التعبير.

وهو إذا كان يوافق الماركسية على رأيها في تطور التاريخ الديالكتيكا، فإنه لا يوافق على تطبيق الماركسية لمفهوم الديالكتك على الطبيعة، ويصف اللقاء بين «ماركس» وبين «انجلز» بأنه لقاء مشغوم، فقد كان «انجلز» هو صاحب الباع الأطول في صياغة نظرية «جدل الطبيعة Dialectic of Nature» إذ أكد «انجلز» على أن الديالكتيك هو «علم القوانين العامة للحركة والتطور في الطبيعة والمجتمع الانساني والتفكير The Science of the general laws of motion and development of nature, human society and thought» (٩٨)

وينقل «لينين» في كتابه «المادية والمذهب النقدي التجريبي Materialism and Empiro - Criticism» عن «انجلز» في «لودفيج فيورباخ» ونهاية الفلسفة الكلاسيكية قوله : «إن القوانين العامة للحرية، سواء في العالم الخارجى External World أو في التفكير الانساني Human thought قد جاءت في صورة واحدة متطابقة في الأساس، ولكنها تختلف فقط في طريقة التعبير، ذلك أن العقل الانساني يطبقها بوعي Consciously، بينما في الطبيعة، وأيضاً من الآن فصاعداً، في القسم الأكبر من المجتمع الانساني، فإن هذه القوانين تؤكد نفسها ولكن بطريقة لا واعية Unconsciously في صورة ضرورة خارجية، في قلب سلسلة Series، تبدو أحداها في النهاية كما لو كانت مصادفات Accidents» (٩٩).

ولكن «سارتر» غير مقتنع بأن بالطبيعة أيضاً، يوجد الجدل، ويسخر من «انجلز» قائلاً : «ومع ذلك يدعى «انجلز» أن علوم الطبيعة تدلك على أن الطبيعة تسير جديلاً لاميتافيزيقياً، وأنها لا تتحرك في دائرة متكررة أبدياً وإنما هي ذات تاريخ حقيقى.

ويستشهد «الجزء» بنظرية «دارون» قائلا : «إن «دارون» قد قضى على فهم الطبيعة فهما متافيزيقيا حين بين أن كل العالم العضوى إنما قد نتج من عملية تطورية استمرت للملايين السنين». وكفى أقول قبل كل شيء أنه من الواضح أن فكرة التاريخ الطبيعى فكرة سقيمة، فالتاريخ لا يمكن أن يتميز بالتغير أو بحركة الماضى الصرفة والبسطة، انه يتحدد باستئناف الماضى بالحاضر استئنافاً قصدياً، وهكذا، فليس فى الإمكان وجود تاريخ عند التاريخ الانسانى. أضف إلى ذلك أن «دارون» إذا كان قد دلل على أن الأنواع يخرج بعضها من بعض فإن محاولته كانت من نوع التفسير الميكانيكى وليست تفسيراً دياكتيكياً (١٠٠).

وإذا كان «فردريك الجزء» قد أكد على أن «الحركة هى شكل وجود المادة Motion is the mode of existence of matter» (١٠١) وأن هذه الحركة، أى «حركة المادة المطلقة Absolute، وأبدية Eternal لا تبدأ ولا تنتهى (أو لا يمكن خلقها أو تدميرها - Can neither be created, nor destroyed» (١٠٢) وأن للمادة «توجد فحسب فى حالة حركة، وتكشف عن نفسها خلال الحركة، وهذا ما يؤكد العلم والتجربة» (١٠٣) فإن «سارتر» يرى أن المادة كالقاهرة تحمل على ظهورها الحركة والطاقة Energy وهذه الحركة، وتلك الطاقة، إنما يأتیان إليها من الخارج» (١٠٤).

وقد أكد الموقف الوجودى، والذي يمثل «سارتر» على أن الطبيعة فى مجموعها ليست كلا بالمعنى المألوف، لأنها غير متناهية، ومفتقرة إلى الوحدة، واللا متناهى لا يمكن أن يكون دياكتيكياً، وكل محاولة لفرض قوانين الديالكتيك على الطبيعة إنما تشكل نوعاً من اللاهوت الذى كان هدف الديالكتيك محاربه - بالدرجة الأولى - والعلم كحى، وهذا نقيض الديالكتيك، وكذلك لا يمكن أن تدعى العلة المادية الاستناد إلى العلم، أو أن

تتعلق بالديالكتيك، بل تظل فكرة فارغة، ودليلا على ما تبطله المادية من جهد لا طائل من وراءه لكى تجمع بين العلم والديالكتيك، رغم أنهما يمثلان منهجين متناقضين (١٠٥).

ولعله يتضح أن موقف «سارتر» من الماركسية ليس موقفاً بسيطاً بل هو موقف شديد التعقيد والتشابه، فهو ينتقد الماركسية، ويهدد أن يتكامل معها، ويوافق على الجدل فى التاريخ البشرى، ويرفض الجدل فى الطبيعة، ويرى أن الماركسية فلسفة العصر، وإن الوجودية طفيلية عليها، وإنها (أى الوجودية السارترية) هى التى سوف تزور الماركسية بدم جديد، وهو مع «ماركس»، وضد جميع الماركسيين علماء، حتى «الجزء» أو «لوتين» وبهاجم المعسكرات السوفيتية، ويدافع عن الدولة السوفيتية فى نفس الوقت، ويتكلم عن نفسه بوصفه ماركسياً خارج الحزب الشيوعى، ويقع فى الخلط بين المادية الجدلية والاتجاهات المادية الأخرى (الليكانية)، ويؤلف (الأيدى القلقة) منتقداً فيها تصرفات الحزب الشيوعى، وينلم على انتقاده، ويرد بمسرحية «نيكرا سوف»، ويضع يده على بعض الأخطاء الهامة فى الممارسات الماركسية، وماركسية القرن العشرين (أو ما أسماهم الماركسيين الرسميين، أو المدرسين)، ويقع فى أخطاء تنبئ عن علم استيعاب كامل للماركسية، ويتحالف مع الحزب ويكتب فى صحفه ومجلاته، ثم ينقض التحالف ويتنقله.

هذا هو موقف «سارتر» المعقد، والتشابه، وهو الذى جعله يتعرض لانتقادات عنيفة من الماركسيين، فعلى سبيل المثال، نجد أن «هنرى مورجان» الماركسى، ينتقد «سارتر» نقداً لا ذعاً، واصفاً خصومة الوجودية والكانتوليكية بها لأمر ما فى نفس يعقوب وإنها خصومة «مصطنعة وكاذبة لإبعاد المادية

التاريخية من الميدان، وذلك أن الكاثولوكية والوجودية في رأيه ملهتان مثاليان» (١٠٦).

والطريف أن «سارتر» كان يهاجم بنفس الكلمات من الكاثوليك والماركسيين، فإذا كان ليس «غريباً» أن يصب النقد للمسيحيون لومهم على فلسفة المقهى باعتبار أن الحياة العائلية لها قيمة كبيرة في نظرهم. لكن الغريب أن يتبنى الماركسيون أنفسهم هذه التهمة، وهكذا وجدنا الماركسي الفرنسي ج. كونيو، يدعى في محاضرة لقاها عن ديكاوت أنه يريد أن يلزم امكانهم فلاسفة المقهى الذين يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحددوا الانسان بالتعارض مع الأشياء على أنها كينونة». (١٠٧)

ويصف القاموس الفلسفي الذي نشرته دار التقدم بمسكو ليمبر عن الآراء السوفيتية - يصف - أعمال «سارتر» بأنها محاولة قيمة ولا طائل من وراءها في نيلاتها البرهنة على أن الوجودية تتكامل مع الفلسفة الماركسية. (١٠٨)

وقد وصفت الوجودية من قبل الماركسيين، بأنها فلسفة البرجوازية الأفلة، و«سارتر» بأنه الفيلسوف غير الموفق، والتحليل الفينومينولوجي في الوجود والعلم بأنه لا جدوى من ورائه بالنسبة للتاريخ. (١٠٩)

وقد وصفت الصحف الشيوعية الفرنسية «سارتر» بأنه «فأر لرج» وأنه «مأجور السفارة الأمريكية» وأن وجوده هي المدورقم للحزب الشيوعي الفرنسي، ووصفه «هنري لوفافر» بأنه مثالي، ذاتي، صانع أسلحة ضد الماركسية، ووصفه جريدة «الأومانييه» بأنه «عيد في خادمة الدييجولية» (١١٠) كما ظل «سارتر» غير مادي وغير حمي في عرف الماركسيين الألدوكس (١١١).

ولعل «جان كاتانا» تلميذ «سارتر» السابق كان أشد الناقلين تحاملاً على «سارتر» وأقلهم موضوعية، فقد وصف الحرية الوجودية بأنها أسطورة وقناع،

وكذلك الالتزام والانضواء اللذان يتطلبان على إدعاء منتفخ بعزور، ينتسب إلى عالم الكلام والأحاديث لا عالم الحياة اليومية الواقعية^(١١٢)

والوجودية في رأيه - أى كأنابا - لا تعتبر بوجود التاريخ، وروحها محافظة تهدف إلى استعادة اليورجوازبة لسلطانها. وهى تبرز بروائع من الهذيان الفلسفى القول بأن الانسان لا خلاص له من مأزقه^(١١٣).

وقد رأى «جارودى» أن وجودية «سارتر» ليست إلا مهراً (مثل الصوفية الدينية الباطنية، فكلما وجدت طبقة نفسها فى مأزق وققدت المخرج التاريخى، فتحت نافذة غيبية مزيفة)^(١١٤).

وفى الرد على «سارتر» الذى رأى أن الوجودية تحاول أن تتكامل مع الماركسية، كتب «هنرى لوفافر» : (إن علاقة الوجودية بالمادية الديالكتيكية هى - تماماً - علاقة الشعوذة الأيديولوجية بالواقع الذى تشوهه وتضفى عليه طابعا سحرى، وهى أيضاً علاقة النازية بالاشتراكية العلمية)^(١١٥)

ولعل «جورج لوكاش» كان أخف وطأة، وإن لم يقل عنفاً، إذ رأى أن «سارتر» أدخل تعديلات طفيفة نسبياً على الوجودية، وحين أصبحت المقاومة تحريراً، أى حين جاء دور الإيجابية بدل السلبية، وجدت الوجودية نفسها مرغمة على أحداث تغير، وبخاصة فى مفهوم الحرية والأخلاق، كيما تستطيع خوض حرب عقائدية ضد الماركسية للبقاء على المؤمنين بها فى صبرها ولنوسيع فروعها^(١١٦)، وإن كان «لوكاش» لم يوضح كيف انتقلت الوجودية من الحرية الفردية (فى الوجود والعلم) إلى الحرية المرتبطة (بالنحن) متبلورة مع مفهوم الندرة، مرتبطة بالموقف الاجتماعى مستعمرة الموقف الماركسى برمته وذلك فى نقد العقل الديالكتيكي).

وقد وصف «لوكاش» وجودية «سارتر» بأنها التعبير عن الرأسمالية في مرحلة الإمبريالية Imperialist stage، وهو الوصف الذى يطلقه «سارتر» على الفلسفة البنوية أيضاً، فى نقد العقل الديالكىكى.

وإذا كنا قد أوضحنا فى الصفحات السابقة مدى الصراع بين «سارتر» والماركسية، حيث أطلق للماركسيون على «سارتر» من الصفات أذناها، وكان تقدم له لا ينصب على منهجه أو مقولاته الفلسفية وتقنياتها، بقدر ما كان قلداً وسباً، أما «سارتر» وإن كان قد حاول أن يفند بعض الأفكار إلا أن أسلوبه لم يكن يتجنب السخرية، وإن كنا نلمس لديه عدم الرغبة فى القطعية التى كانت واضحة فى لهجة الماركسيين، ونحن فى استعراضنا السابق إنما نرصد خطأ واضحاً، فى الفهم وقع فيه الطرفان «سارتر»، والماركسيون.

الأول: أن «سارتر» رغم محاولته التى نلمسها بوضوح، فى نقد العقل الجدلى، وفى مواقفه السياسية وتصريحاته، وغيرها من الرغبة فى الالتقاء مع الماركسيين، ورغم أنه حاول أن يكون فى دراسته أو نقده، مرتلياً لثياب الموضوعية، ليس بشكل كامل، ولكن على الأقل بدرجة أكبر من محاوريه ونافقيه، إلا أنه كان يبدو أنه كان يفهم الماركسية فهماً خاصاً للغاية، وصل به الأمر إلى أن جعلها مساوية للمادية الميكانيكية (أو مادية القرن الثامن عشر)، ولم يكن يجهد نفسه، وذهنه فى إيجاد الرد الكافى على فكرة جدل الطبيعة، وكان تعرضه لهذه المسألة تعرضاً من السطح، ونفس الموقف فى العلاقة بين الفكر والمادة، وغيرها، هذا ما يؤخذ عليه، أما ما يمكن أن نحسبه له فهو رده على الماركسيين - الذين وصفهم بالمدرسين - هؤلاء الشارحين الذين فهموا الماركسية فهماً مشوشاً فجعلوها غير جدلية.

التالى: أن الماركسيين، قد خلطوا بين وجودية «سارتر» وبين غيره من المفكرين الوجوديين، فلم يفرقوا بينه، وبين «مارسيل»، و«ياسيرز» و«هيدجر» فإذا وقف «هيدجر» مع «هتلر» حسبوا الموقف على «سارتر» الذى كان نزل معسكرات النازى، وصاحب الدور البارز فى المقاومة، هذا، بالإضافة إلى أن نقدهم، وبالأحرى نقد الرسميين منهم، جاء قذفاً وسياً ولم يجهدوا أنفسهم فى تنفيذ أفكاره، اللهم إلا ما قد جاء على قلم «لوفافز» وكللك - إلى حد ما - ما كان على قلم «لوكاش»، ولكنهما أيضاً لم ينجوا من الخلط بين وجودية «سارتر» وغيره من الوجوديين.

ولعل الحوار بين الطرفين لو كان فى مناخ أفضل، كانت لمره أكثر نضجاً.

والآن :

ترى، هل فى وسعنا الآن أن نجيب على السؤال التالى :

إلى أى حد كان «سارتر» متأثراً بالماركسية فى فلسفته ؟

إن الاجابة، فى نهاية هذا الفصل، لتبدو صعبة فعلاً، فليس فى الموضوع ما يمكن الجزم به، ولا يمكن القول ببساطة أنه متأثر، أو العكس، وكفى، ولكن كل ما جاء فى هذا الفصل يصلح اجابة لهذا السؤال. ولتتأمل قدر الإمكان ايجازها. إن فلسفة «سارتر» بدأت على جسر من «الفينومينولوجيا» - متأثرة بـ «هيدجر» أكثر منها بـ «هوسرل» - كما أسلفنا، ثم أخذت تتطور من خلال الأدب والحياة والكتابات الفلسفية والنظرية، إلى أن صارت الوجودية تتكامل مع الماركسية، وقد تخلل هذه المرحلة اشتباكات، وانفصالات عمل، بينه وبين الماركسيين. وهذا يوضح إلى أى درجة كان «سارتر» و«جوديا» من نوع خاص «وجودياً سارترياً» لم يكن عضواً فى حزب شيوعى، ولكنه

كان له مع الماركسية «اشتباك» كان يصل في بعض الأحيان إلى الدفاع عن الماركسية أكثر من الماركسيين أنفسهم، بل وأفضل منهم وكانت مواقفه في بعض الأحيان تدل على أنه أكثر «ماركسية» ممن كالأول أنه أقذع الانتقادات. وهو في نفس الوقت نقد أفكاراً في صميم الماركسية، ويمكن أن تتقوض الماركسية لو تقوضت هذه الأفكار (جدل الطبيعة)، (نظرية الانعكاس) وقوانين الجدل وغيرها، ولكنه في نفس الوقت لم يسلم في نقده من تأثير الماركسية مما جعل نقده، لو صفى من آثار بعض المارك والمارك وظروفها التي كانت تجعله أحياناً يعيل إلى التطرف، نقداً إيجابياً يفيد الماركسيين ذوي النوايا الحسنة، والجدليين بصفة خاصة لا الدوجمائيين.

وأخيراً فإن «سارتر»، في آخر ما وصل إليه، من اعتبار نفسه ماركسياً خارج الحزب ومحاولة دمج الوجودية مع الماركسية، بكل ما يحوى هذا الدمج من تناقض، إنما يعبر عن تناقض أصيل صيغ حياة «سارتر» نفسها، كما صيغ تفكيره، فكان يتخذ المواقف التي لا يقدر على الجمع بينها... مفكر آخر، اللهم إلا «سارتر» نفسه.

ترى هل أجبتنا على السؤال.

أحسب أن عالم «سارتر» الفنى والأدبى ربما يساعدنا على إجابة أكثر وضوحاً.

هوامش الفصل الأول

- (١) الديدي، عبد الفتاح، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٠٣
- (٢) يريه، أميل، اتجاهات الفلسفة للمعاصرة، ترجمة محمود قاسم، راجعه محمد محمد القصاص، منشورات دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، بالاشتراك مع إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم بمصر، ١٩٥٦، ص ١٠٤.
- (3) Whal, J. : Les philosophies de l'existence, colin, paris, 1954, p18.
- عن : جبائر ، سعد عبد العزيز، مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية، الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٤١.
- (4) Olafson, F.A.: Sartre, J.P.; Enc., ph. Vol. 7, 1967, pp. 288-289.
- (٥) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر، أزمة الحرية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٩١.
- (6) Olafson, F.A.: Sartre, J.P., op.cit., p. 290.
- (٧) رجب ، محمود: الأسس الميتافيزيقية لأنطولوجيا «سارتر» ، في سارتر مفكراً وإنساناً دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٥١.
- (٨) عبد المعطى، علي: سورين كيركجارد، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص ٦٠.
- (٩) الشاروني: بين برجسون وسارتر، مصدر سابق، ص ٩٢.
- (١٠) فولكيه، بول: هذه هي الوجودية، ترجمة محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٣، ص ١٠٨.

(١١) قال، جان: الفلسفة الوجودية ، ترجمة تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٨، ص ٢١٢.

(12) Lacapra, Dominikin: A preface to Sartre, A critical introduction to Sartre's literary and philosophical writings- Methuen, London, 1979, p. 47.

(13) Ibid., p. 48.

(14) Burt, E.A.: In search of philosophic understanding, George Allen, unwin, 1st published, London, 1967, p. 75.

(١٥) سارتر، جان بول: تعالى الأنا موجود، ترجمة: حسن حنفي، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧، للقلم بقلم حسن حنفي، ص ٨.

(١٦) سارتر ، جان بول : تعالى الأنا موجود، مصدر سابق، المقدمة ، ص ١٩.

(١٧) سارتر، جان بول: نظرية الانفعال، دراسة في الانفعال الفينومينولوجي، ترجمة هشام الحسيني، دار مكتبة الحياة ، بيروت، بدون تاريخ ، ص ٤٧.

(١٨) سارتر، المصدر السابق، ص ٤٩.

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥٢.

(٢٠) المصدر السابق، ص ٥٤.

(٢١) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٢٢) سارتر، المصدر السابق، ص ٢٨.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٢٤) سارتر، جان بول: الوجود والعدم ، بحث في الأنطولوجيا الظاهرية، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥، ص

٨٩٩.

(٢٥) المصدر السابق، ص ٩٠٤.

(٢٦) معنى الوجودية .

(27) Sartre, J.P. : Existentialism, Translated by. Bernard

Frechtman, philosophical library, N.Y., 1947, pp. 14-15.

(٢٨) زكريا ، فؤاد: الانسان في فكر سارتر، مجلة العربى، يونيو ١٩٨٠،

وزارة الاعلام بحكومة الكويت، الكويت ١٩٨٠، ص ٢١.

(٢٩) سارتر، جان بول، الوجود والعلم، مصدر سابق، ص ١٣.

(٣٠) للمصدر السابق، ص ١٤.

(٣١) سارتر، جان بول: المصدر السابق، ص ١٥.

(٣٢) المصدر السابق، ص ٤١.

(٣٣) مقدسى، أنطون: من الوجود إلى العلم، مجلة الآداب، نوفمبر

١٩٦٦، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٦، ص ٩.

(٣٤) سارتر، ج.ب: الوجود والعلم، مصدر سابق، ص ٢٠.

(35) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 20.

(36) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 18.

(37) Ibid., p. 14.

(٣٨) كامل، فؤاد: الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف بمصر، القاهرة،

بلون تاريخ، ص ٥٨.

(39) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 20.

(40) Ibid., p. 24.

(41) Ibid., p. 25.

(42) Ibid.: pp. 37 - 38.

(43) Ibid., p. 42.

(44) Ibid., p. 21

(45) Ibid. pp. 53, 54.

(٤٦) أبو رياح... مد على تاريخ الفكر الفلسفي، الفلسفة الحديثة،

دار الكتب الجامعية، الإسكندرية، ط١، ١٩٦٩، ص ٢٥٧.

(٤٧) ميخائيل، موروية - سوزين كيركجورد أبو الوجودية، دار المعارف

بمصر، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٨٧.

(٤٨) المصدر السابق، ص ٧٩.

(49) Jaspers, Karl: Philosophie, 2 Auflage, Götting en, Heidelberg, Berlin, 1948, p. 446.

عن سعيد عبد العزيز جبار: مشكلة الحرية في الفلسفة

الوجودية، مصدر سابق، ص ١٥١.

{50} Collins, James: The Mind of Kirke gard, hecker and Warburg, London, 1954, pp. 229, 230

عن المصدر السابق، ص ١٥٣.

(٥١) جبار، سعد عبد العزيز مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية،

مصدر سابق، ص ١٩٢، ١٩٣.

(52) Sartre, J.P.: Situations, I, Gallimard, Paris. 1947. p 294.

ALSO: Sartre,; A literary philosophical essays. tr by Annette Michelson, philosophical library, New York. 1947, p.

294. See; Lacapra, D: A preface to sartre, op cit, 52.

(53) Lacapra, D: A preface to sartre, op.ci.. pp. 48. 49

(54) Sartre, J.E.: Extenialism, op.cit., p. 54

(٥٥) سارتر، ج. - الوجود والعلم، مصدر سابق، ص ٧٠٤

- (٥٦) المصدر السابق، ص ٧٧٢
- (٥٧) موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلي الرومانسي، ترجمة شاكر التابلسي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٣٧.
- (٥٨) مقدسي، أنطون: من الوجود إلى العلم، مصدر سابق، ص ٥٣.
- (٥٩) إبراهيم، زكريا: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، ص ٢٠٠.
- (60) Warnock, Mary: The philosophy of Sartre, Hutchinson University Library, 4th, published, London, 1972, p. 115.
- (61) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 58.
- (٦٢) البيريس، رم: سارتر والوجودية، ترجمة سهيل إدريس، تقديم عبد الله عبد الناهي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، ص ٢٤.
- (٦٣) المصدر السابق، ص ٢٦.
- (٦٤) لوفاتر، لوك: سارتر والفلسفة، ترجمة حنا دمان، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ١٩٥٤، ص ٩٦.
- (65) Burt; E.A: In search of philosophic understanding, op.cit., p. 78.
- (66) Caws, peter: Sartre, the arguments of he philosopphers edieted by Ted Honderich, Routledge , kegan paul-London, 1979, p. 114.
- (67) Sartre, J. P: Materialism and revolution, in, literary and philosophical essays, tr. by, Annette Michelson, philo-sophical library. N Y 1947, p. 209.
- (68) Ibid., p. 210.

- (69) Ibid. : p. 211.
- (70) Ibid.: . 212.
- (71) Ibid.: p. 213.
- (72) Frankel, Charles: *The Case for Modern Man*, Beacon press Boston, May 1971,p. 11.
- (73) Sartre, J.P.: *Materialism and Revolution*, op.cit., pp. 218, 219.
- (74) Ibid: P. 228.
- (75) Sartre, J. P. :*Extentialism*, op.ci., p. 18.
- (76) Sartre, J.P. *Materialism and Revolution*, op.cit, p. 230.
- (77) Warnock, Mary: *The philosophy of Sartre*, op.cit., p. 143.
- (78) Lenin, V.I.: *Materialism and Empirio-Criticism*, Critical Comments on a Reactionary philosophy, translaion prepared by ; Progress Publishers, 6th printing, 1973, p. 74.
- (79) Sartre, J.P. *Materialism and Revolution*: op.cit., pp. 167, 168.
- (80) Ibid: p. 189

(٨١) إبراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٨، ٥١٢.

(82) Sartre, J.P: *Materialism and Revolution*, op.cit., pp. 189, 190.

(83) Ibid, p. 192.

(٨٤) الرسالة منشورة في الفصل الثالث من هذا البحث.

(٨٥) سارتر، جان بول: نقد العقل الجدلّي، الماركسية والوجودية

(مشكلة المنهج) ، ترجمة عبد المنعم احفنى ، مكتبة مدهولى ،

القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٧ ، ص ٨.

(٨٦) المصدر السابق، ص ١١ .

(٨٧) المصدر السابق، ص ١٣ ، ١٤ .

(88) Mc Manon, oseph. H: Human Beings, The World of Jean
of Jean Paul Sartre, University of Chicago press, Chica-
go, 1971, p. 309.

(٨٩) سارتر، ج.ب: نقد العقل الجبلى، مصدر سابق، ص ٢١ .

(٩٠) المصدر السابق، ص ٣٦ .

(٩١) للمصدر السابق، ص ٣٧ .

(٩٢) يوضح «سارتر» هذه الفكرة فى مسرحيته «الأيدي القلرية» ،
راجع الفصل الخامس فى هذا البحث.

(٩٣) سارتر، ج.ب: نقد العقل الجبلى، مصدر سابق، ص ٥١ ، ٥٢ .

(٩٤) بليخانوف، ج: تطور النظرة الواحدية للتاريخ ، ترجمة : محمد
مستجير مصطفى، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٢٠٣ .

(٩٥) سيف، لوسيان، معارضة سارتر، رد على كتاب سارتر «نقد اعقل
الديالكتيكى» ، مجلة الهلال، العدد الثانى، فبراير ١٩٦٧ ، دار

الهلال ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٨٠ .

(96) Burt, E.A: In Search of philosophy understanding, op.cit.,
pp. 45, 55.

(97) Ibid., p. 94.

(98) Engles, F. : Anti Dühring, progress publishers, Moscow,
1959, p. 194.

- (99) Lenin, V.I.: *Materialism and Empirio-Criticism*, op.cit., p. 143.
- (100) Sartre, J.P. : *Materialism and Revolution*, Op.Cit., p. 139.
- (101) Engles, P. : *Anti Dühring*, op.cit., p. 86.
- (102) Avansyev, V.: *Marxist philosophy, A popular outline*, progress publishers, Moscow, 3rd Edition, 1968, p. 82.
- (103) Ibid., p. 61.
- (104) Sartre, J.P.: *Materialism and Revolution*, op.cit., p. 193.
- (١٠٥) زكريا، فؤاد: *الجدل بين الوجودية والماركسية، الفكر المعاصر*، العدد ٦، أغسطس ١٩٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٣، ٤.
- (١٠٦) طرابيشي، جورج: *سارتر والماركسية، دار الطليعة، بيروت*، ١٩٦٤، ص ١٦.
- (١٠٧) المصدر السابق، ص ٢٢.
- (108) Rosenthal, M., Yudin, P. : editors of *A dictionary of philosophy*, tr. ed. by: Dixon, R.R. & Saifuiin, M.-Progress p. Moscow, 1st pr., 1967, p. 398.
- (109) Compleston, F.C.: *Extentialism, philosophy Vol. XXIII No. 84, January, 1948, Macmillan, London*, 1948, p. 22.
- (١١٠) بدوي، عبد الرحمن : *سارتر وتطور فكره السياسي، الهلال*، العدد (٢) فبراير ١٩٦٧، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٤٩.
- (111) Olafason, F.A.: Sartre, J.P., op.cit., pp. 292, 293.

- (١١٢) كتابها، جان: الوجودية ليست فلسفة انسانية ، ترجمة محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، ص ص ٩٨، ١٠٨، ١٠٩.
- (١١٣) المصدر السابق ص ص ١٩، ٥٧.
- (١١٤) عن المصدر السابق، ص ١١٩.
- (١١٥) عن المصدر السابق، ص ١١٣.
- (١١٦) لوكاش، جورج: ماركسية أم وجودية، ترجمة طراييشي، دار البقطة العربية، بيروت ، ١٩٦٣، ص ص ٩٤، ٩٥.

الفصل الثاني

الفن لا واقعي

الفصل الثانى

الفن لا واقعى

ويشمل :

(أ) طبيعة التخيل :

- ١ - الصورة.
- ٢ - التخيل.
- ٣ - اعتراضات «سارتر» على الفلاسفة السابقين.
- ٤ - الصورة عند «سارتر» وعلاقتها بالوعى.
- ٥ - ما التخيل بالنسبة لـ «سارتر» ؟ وما هى وظيفته ؟

(ب) موضوع التخيل :

- ١ - الموضوع الجمالى.
- ٢ - لا واقعية الفنون.
- ٣ - علاقة رأى «سارتر» بأراء بعض الفلاسفة السابقين.
- ٤ - الإدراك والتخيل.
- ٥ - نقد وتعليق.
- ٦ - الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى.
- ٧ - رأى الماركسية والعلاقة بينه وبين رأى «سارتر»

بعد أن وضعنا في الفصل السابق، الخطوط العريضة للعلاقة بين فلسفة «سارتر» وبين الماركسية، في إطارها العام، فإننا في هذا الفصل سوف نبدأ بالولوج إلى الدراسات الجمالية حيث ندرس التخيل وطبيعته وموضوعه، والمشكلات الجمالية الأخرى المتعلقة بالتخيل، محاولين رصد طبيعة العلاقة بين آراء «سارتر» والآراء الماركسية في ذلك الشأن.

أولاً - طبيعة التخيل : The Nature of Imagination :

ما هو التخيل ؟ وما هي الصورة المتخيلة ؟

إذا كان «سارتر» قد بدأ في كتابة التخيل L'Imagination المنشورة عام ١٩٣٦ بدراسة الصورة، وعلاقتها بالأشياء التي تصورها، وكان هدفه الأساسي هو أن يحدد خلال المناقشة، الخطأ الذي وقع فيه الفلاسفة وعلماء النفس عند معالجتهم للصورة كنوع من الأشياء^(١). فإن هذا يدفعنا إلى أن نقدم، في إيجاز، نبذة عن الصورة، والتخيل، وبعض الآراء التي قدمها المفكرون السابقون، وذلك حتى نستطيع عرض آراء «سارتر» بوضوح أكثر .

(١) الصورة : The Image :

ما هي الصورة ؟ هل هي مجرد فعل للذاكرة ؟ هل هي شيء Thing ؟
(إننا لسوء الحظ لا نعلم الشيء الكثير عن الميكانيزم العصبي الفسيولوجي Neure physiological Mechanism الذي يسقى على الآثار في الذاكرة، ويقوم بإحكام وتدقيق مستوى الصورة ومع ذلك فإننا نعرف أن الصور تتكون في منطقة معينة في المخ Brain تختلف عن تلك المنطقة التي يحدث فيها الإدراك ، فالإدراك يحدث في الفص الخلفي Occipital lobe من المنطقة

السابعة عشرة من اللحاء الخفي «17» Brodman Cortical area حول التواء الكلي Calcarine fissure ولكن الصور تستخدم للتذكر الإرادي كما يحدث في المنطقة (١٩) و (٢٠)

وعلى الرغم من أن فسيولوجيا الأعصاب توضح أن الإدراك والتخيل (تكوين الصور) يحدث في منطقتين مختلفتين - كما سبق - إلا أن الفلاسفة السابقين قد تركوا لنا ميراثاً يوحى بالخلط بينهما .

فحين نقرأ في موسوعة الفلسفة Encyclopedia of Philosophy أن: أرسطو Aristotle قد صرح بأنه من المحتمل حتى التفكير بدون صورة عقلية وقد رد هذه الفكرة بتواتر فلاسفة لاحقون، فقد ساوى هيوم Hume بين التفكير والحصول على الصور العقلية Mental Images وإذ ذلك فقد اتضح أنه يعتبر الأفكار Ideas والصور Images شيئاً واحداً، فبالنسبة لأي انطباع Impression، فإن هناك نسخة تؤخذ بواسطة الذهن وتظل حتى بعد أن يكف الانطباع عن الوجود، وهذه هي التي نطلق عليها فكرة An Idea (٢١)

ذلك أن هيوم قد قرر أنه إذا ما وصل للذهن انطباع ما فإنه يعود مرة أخرى إلى الظهور كفكرة، وأنه يفعل ذلك بطريقتين مختلفتين إما أن يتم له ذلك حين يحفظ في ظهوره الجديد بدرجة ملحوظة من حيويته الأولى بحيث يكون وسماً بين أن يكون انطباعاً، وأن يكون فكرة، وإما أن يتم له ذلك حين يفقد حيويته تماماً فيصير فكرة كاملة (٢٢) .

ولكن إذا كان هيوم قد ساوى بين الصورة والفكرة، رابطاً التخيل بالتفكير، فإن رينيه ديكارت R. Descartes والذي سبقه - تاريخياً - قد حاول الربط بين الأفكار والإدراك الحسي، فرأى أنه عندما تذكر أنه استعمل

الحواس أكثر من استعمال العقل وتبين أن الأفكار التي كونها في نفسه لم تكن من قوة التمييز بقدر تلك التي تلقاها عن طريق الحواس، بل إنها كانت أغلب الأحيان مركبة من أجزاء من هذه، فانتفع بسهولة بأنه ما من فكرة في ذهنه إلا وقد سلكت من قبل طريق حواسه^(٥)، وإن كان قد أودف أيضاً محدداً أن الحواس «لا تعلمنا طبيعة الأشياء، بل مقلدات فائدتها أو ضررها فحسب»^(٦). فربط بين الحواس والمنفعة.

ويتضح من رأى ديكارت « أن الصورة أو الفكرة، لها مقابل حسي، بمعنى أنها تعبر عن شيء موجود مادياً أي كانت طبيعته.

ولكن «جورج باركلي George Barkely» يرى أن الصور التي تكونها مخيلاتنا وكذلك أفكارنا أو انفعالاتنا غير مستقلة عن عقولنا، فهو يرى أن وجود الأشياء قائم في ادراكها ومن المستحيل أن يكون لها وجوداً مستقلاً عن العقول، أو الطوائع المدركة التي تقوم بإدراكها»^(٧) بل ويقول في لهجة وثقة ساخرة من الآراء التي ترى في استقلال العالم المدرك عن ادراكنا : «حقاً أن ثمة فكرة راجت بين الناس رواجاً غريباً مؤداها أن المنازل والجبال والأنهار... وفي كلمة واحدة... أن هذه الأشياء المحسوسة لها وجود طبيعي أو واقعي مستقل عن كونها مدركة بالعقل»^(٨).

وقد زعم باركلي أن الصور يجب أن تكون جزئية، بل من المستحيل على أي إنسان أن يكون فكرة عامة، «تلك التي يعنى بها بوضوح الصورة»^(٩)، وذلك في هجومه على لوك مرتكزاً على أنه في بعض الحالات فإن الأفكار يمكن أن تتقدم بدون صور، لأنه لا يمكن أن تكون هناك صوراً عقلية مقابلة لكل كلمة من كلماتنا»^(١٠)

وإذا كان «هيوم» قد جعل الفكرة مساوية للصورة ورأى «باركلي» استحالة تكون صورة مقابل كل كلمة من كلمتنا، ورأى هوبز «أن التخيل ليس إلا مجرد إحساس ذليل»^(١١) فإن اسبينوزا «قد رأى أن الفكرة ليست كيانا مجردا يطابق موضوعا أو يتفق معه أو يصدق عليه . وإنما (هى ذاتها ذلك الموضوع) من وجهة نظر الفكر فليس ثمة فكرة وموضوع وإنما هناك حقيقة واحدة، ينظر إليها من ناحية فتكون فكرة ومن ناحية فتكون موضوعا»^(١٢) وبذلك فإن الصورة (الفكرة) هى وموضوعها نفس الشيء . أى أن «سبينوزا» يسوى بينهما ويجعلهما شيئا واحدا، مرة ينظر إليه كموضوع أو شئ ومرة أخرى كصورة أو فكرة .

وإذا كان الفلاسفة (بعضهم على نحو أدق) قد جعلوا الصورة والفكرة شيئا واحدا أحيانا وأحيانا أخرى جعلوا الصورة وموضوعها نفس الشيء، كما ربطوا بين الإدراك والصورة أو جعلوهما متضادين ومنفصلين، وإذا كانت الصورة هى ناتج التخيل، فترى ألا يساعدنا أن نلقى الضوء على التخيل، فنبرز منتج الصورة ذاتها .

(٢) التخيل Imagination

التخيل هو بصفة عامة القدرة على تكوين الصور الذهنية .

أو المفاهيم الأخرى التى تتصل مباشرة بالإحساس، ولكن رغم الاستعمال الشائع للفظ فإن الفلاسفة من أرسطو إلى كانت Kant اعتبروه ذا صلة بالمعرفة أو الرأيا . وقد تصوره إما كمتنصر للمعرفة أو كمعقبة أمامها كما فى هجرم، أفلاطون Plato، على الفن^(١٣)

وإذا أردنا أن نرجع الى أصل التخيل imagination فالتنا نجد أنها الترجمة

للكلمة اليونانية *QorvTōuα* مع أن كلمة التخيل *imagination* ذات صلة بالإبداع الأمر الذى غاب عن استعمال أرسطو للكلمة اليونانية *QorvTōuα* وهى أيضا مثل الحركة والاحساس ماعدا اللمس *touch* فيما يخص بعض الحيوانات وليس جميعها. فلقد انكروا أن يكون لدى النمل *ant* والنحل *bees* والديدان *Lervae* على سبيل المثال قدرة على تكوين الصور العقلية أو انشائها. فالتخيل يستلزم الاحساس، ولكنه يختلف عن الاحساس كما يبدو ذلك من حقيقتين، بصفة خاصة، أولا: يمكننا أن نتخيل أى شئ دون إدراك شئ، كما سيحدث عندما نغمض أعيننا، أو عندما نحلم ثانيا: هى أن التخيل يحتمل وقوعه فى الخطأ، بينما الاحساس لا يقع فى الخطأ، فقد اعتبر أرسطو *Aristotle* أن الاحساس بهذا اللون الأبيض، أو الصوت الحاد لا يمكن أن يخطئ، وهذه هى الوظيفة الأساسية التى تقوم على أساسها بالحكم على ما تدركه كما يحدث عندما نشرك مع احساس جزئى، وجود شئ جزئى . وقد قال بأن التخيل هو حركة أنتجت بواسطة الاحساس، ونشبه الاحساس نفسه *Imagination is a movement produced by sensation similar to the sensation* فالتخيل قد اشتق من الاحساس، ولكنه لا يماثل الاحساس نفسه، فهو حقيقى *true* أو زائف *false* وهو يقوم بلورين هامين، أولا: أنه أساس الذاكرة، لأن الذاكرة لا يمكن أن تكون بدون الصور العقلية، ثانيا : أنه يعمل كمثير للفعل والحركة، ولذا فإننا نرى الرغبة تستلزم التخيل (*as we have seen desire pre supposes Imagination*)^(١٤)

وبهذا فإن أرسطو قد ربط بين التخيل والاحساس، وإن كان كلا منهما يختلف عن الآخر فى بعض الأمور، كما جعل التخيل أساس الذاكرة، والرغبة.

أما (ديفيد هيوم) الذى يمثل - من وجهة نظر (مانصير A. R. Manser) وجهة النظر التى ترى أن التخيل عقبة وعنصر للمعرفة - فى آن معا - فقد كتب : (لاشئ أكثر خطورة بالنسبة للعقل Reason مثل الهروب من التخيل، ولا شئ يمكن أن يكون سببا لأكثر الأخطاء عند الفلاسفة منه). ولقد كتب فى نفس المكان عن الفهم كخاصية عامة وأساسية للتخيل Treatise of human-nature, Book I, part L secvii) أن التوهم Fancy هو قدرة التخيل على ربط الأفكار بالسبل الفنتازية Fantastical التى يجب تجنبها، ولكن مع ذلك فإن التخيل حيوى بالنسبة للمعرفة (١٥) وقد رأى هيوم أيضا - فى إطار تفرقة بين أفكار الخيال وأفكار الذاكرة : أنه بالرغم من أن (لا أفكار الذاكرة ولا أفكار الخيال، ولا الأفكار الحية ولا الأفكار الذاهلة تستطيع أن تحقق لنفسها ظهورا فى الذهن مالم تكن قد سبقتها ومهدت لها انطباعات مقابلة لها إلا أن الخيال غير مقيد بنفس الترتيب Order والشكل Form اللذين جاءت على نحوهما الانطباعات الأصلية Original Impressions بينما الذاكرة مقيدة بها على نحو ما، دون أن يكون فى استطاعتها أحداث أى تغيير (١٦)

ومن هنا فإننا نرى أن (هيوم) يقر بحرية التخيل وطاقته الإبداعية، التى لا تحدّها قيود الترتيب والشكل المفروضة على الذاكرة، التى تحتفظ بالادراك كاملا دون تغيير .

أما رينيه ديكرت والذى سبق هيوم إلى مناقشة العلاقة بين الصورة والشئ وبين التخيل والادراك فقد رأى أن القدرة على التخيل تعتمد على شئ خارج النفس، فإنه من الميسور لى (أى لديكرت) أن أتصور أنه إذا وجد جسم قد اتصلت به نفس، واتحدت اتحادا يمكنها من أن تلتفت إليه متى شاءت،

امكنها بهذا أن تتخيل الأشياء الجسمانية. فهذا النحو من التفكير يختلف عن التعمق من وجهة أن النفس حين تتصور كأنما تلتفت إلى ذاتها وتتنظر في فكرة من الأفكار التي لديها . ولكن حين تتخيل تلتفت إلى الجسم وتنظر فيه إلى شئ مطابق الفكرة التي كونتها هي نفسها، أو التي تلتفتها عن طريق الحواس. أقول ان من الميسور أن أنصور التخيل على هذا النحو إذا صح أن الأجسام موجودة، وعجزى عن أن أجد طريقا آخر لتفسير حصوله بحملنى على الظن بأنها موجودة (١٧).

أما إيمانويل كانت I. Kant فقد وصف الخيال بأنه يبدو (كوظيفة ضرورية ولا غنى عنها للنفس Soul والتي بدونها لا يمكن الحصول على أية معرفة لها كانت، ولكن نادرا ما تكون على وعي بها) . فقد اعتقد (كانت) أن على التخيل أن يقوم بواجبين Two tasks لكي يتم انجاز المعرفة، على الرغم من أنه ليس من السهل فصلها دائما. فبداهة هو يكمل الجزئيات الضرورية للاحساس لأنه من المستحيل أن ندرك شيئا برمته بالمرة وإن كنا نادرا ما ندرك الطبيعة الجزئية لادراكنا . فعلى سبيل المثال، فإننا لا نستطيع أن نرى أكثر من ثلاثة أوجه للمكعب cube - فى وقت واحد ولكننا نفكر فيه كشئ له ستة أوجه هذه التكملة للادراك هي من عمل التخيل التوليدي -Repro-ductive Imagination (وتسمى توليدا لأنها تعتمد على الخبرة السابقة فى عملها). وقد أوضح (كانت) بالمقارنة الدور الفعال للتخيل التوليدي، فاللفظان يحددان وظائف مختلفة للتخيل أكثر من أنهما يضمنان نمطين من الوظائف. فالتخيل التوليدي يعطينا التأليف الترتيبى للتخيل The Transcendental Synthesis of Imagination (١٨).

وقد أكد (كانت) على القدرة التوليدية للتخيل، وأهميتها فى إنتاج

الصور التي تخلم قوى الفن ولكن إذا كان (هيوم) و (كانت) قد ربطا الخيال بالمعرفة فإنه يبدو أن كلمة تخيل قد جاءت لكي تملأ المكان في المفردات النقدية بدلا من كلمة جميل Beautiful التي هجرت في علم الجمال (١٩) .

وقد كانت أفكار (كانت) في كتابة نقد الحكم Critique of Judgment ذات أثر بالغ، فقد تحول بفضل مفهوم التخيل تحولاً هاماً فقد كان أثره كبيراً على الرومانتيكيين، وبصفة خاصة كولردج Coleridge، وردز ورث Words Worth (٢٠) .

فقد قلم كولردج نظريته في الخيال التي تعتبر واحدة من أهم الإسهامات النظرية في القرن التاسع عشر وقد وضعها ضمن كتابه سيرة أدبية Biographia Literaria وغيره من الكتب مقارنة بين التوهم والتخيل (٢١) . فقد رأى كولردج أن التوهم ليس له إلا مجالات محدودة وثابتة يعمل فيها فهو في الحقيقة لا يزيد عن كونه نوعاً من الذاكرة طرح عنه أعباء الزمان والمكان حين امتزج Blended وتشكل مع الظاهرة الإمبريقية Empirical Phenomenon للارادة التي تعبر عنها بكلمة اختيار Choic (٢٢) .

أما الخيال فقد اعتبره إما أولياً Primary أولانوبيا Secondary، واعتبر الخيال الأولى قوة حية وعامل أولى للادراك الانساني Of human perception وكتكركر في العقل المخلود لفعل الابداع السرمدى في الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فإننى اعتبره صدى Echo للمسبق، يوجد مع الارادة الراضية وهو إن يشبه الخيال الأولى في وظيفته إلا أنه يختلف عنه في الدرجة Degree وفي نوع العقل . إنه يلحظ وينشر ويشتت لكي يمدح من جديد، وحينما يستحيل عليه فعل ذلك فإنه يسعى إلى ايجاد الوحدة بين الأحداث

المصارعة إنه جوهرى وحيوى فى حين أن موضوعاته (كموضوعات) هى بالضرورة ثابتة Fixed وساكنة (هاملة) Dead (٢٣)

وقد رأى رود ورت أن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج ... مع العناصر المتباينة فى أصلها والمختلفة كل الاختلاف فى طبيعتها كى تصوير فى مجموعها كلا متسقا ومنسجما (٢٤). كما رأى فى خدمة العالم الخارجى، واختلف مع كولدج فى ادراكه لهذا العالم، فهو يعترف باستقلال هذا العالم، ويصر على أن يعترف به الخيال بمعنى ما (٢٥). وهو بهذا يصل إلى عكس ما رآه (باركلى) ذلك أن الرومانسيين (يربطون بين الخيال والحقيقة لأن مخلوقاتهم وليدة الهام البصيرة الخاصة) (٢٦).

ولكن إذا كان الرومانسيون الإنجليز يقرءون بين التخيل والواقع فإن (نوٹاليس) الألماني يربط بين التخيل والموضوع غير الأخلاقى ويرى أن التخيل يشبه الأحلام واللامعنى والوحدة. (٢٧)

أما إذا تقدمنا إلى القرن الحالى تاركين القرن التاسع عشر فإننا نجد أن (برجسون) Bergson يوضح فى كتابه التطور الخالق (حقيقة الحس الجمالى، فيقول : إن لدى الإنسان إلى جانب ملكة الادراك الحسى العادى ملكة أخرى يصبح أن نسميها باسم (الملكة الجمالية)، وهو يضرب مثلا يوضح لنا به الفارق بين ادراك كل من هاتين الملكتين فيقول : إن عين الانسان حين تبصر ملامح الوجود البشرى، إنها تتركها كما لو كانت متلاصقة أو متجاوزة بعضها إلى جوار البعض دون أن تفلتن إلى ما بينها من تنظيم عضوى . ومعنى هذا أن ما يند عن بصر الانسان إنما هو قصد الحياة L'Intention de vie وتلك الحركة البسيطة التى تجرى عبر خطوط الوجه أو قسماته. فتربطها بعضها ببعض، وتخلق عليها دلالة أو معنى . وهذا القصد إنما هو

بمعنييه ما يحاول الفنان ادراكه، ولهذا فإننا نراه يضع نفسه داخل الموضوع عن طريق ضرب من التعاطف آملا من وراء ذلك أن يتمكن عن طريق جهده الحسنى من ازالة ذلك الحاجز الذى يقيمه للكان بينه وبين نموذجيه، وبما لذلك فإن (برجسون) يضع إلى جوار الادراك الحسى الخارجى حلما جماليا باطنيا يستطيع عن طريقه النفاذ إلى الفردى L'Individual وكما أن مهمة الفيلسوف الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة من نوعيهها فإن مهمة الفنان أيضا هي ابراز الطابع الفردى للموضوع الجمالى (٢٨)

(٣) اعتراضات (سارتر) على الفلاسفة السابقين :

ومن الجدير بالذكر أن سارتر (فى دراسته للتخيل، يبدأ بأن يقدم نظرة عامة لمشكلة الصورة، منتقدا الفلاسفة السابقين إلى أن يصل إلى (هوسرل (Husserl)، وقد لاحظ أن الفلاسفة السابقين قد خلطوا بين فهمهم للإدراك، وفهمهم للتخيل، فكلاهما قد فهم كحصول على صورة لجسم فى اللحن (٢٩) .

وقد رأى أنهم - أى الفلاسفة السابقين - فى دراستهم لطبيعة التخيل (التفتوا إلى الصورة الخيالية ولم يوجهوا عنايتهم إلى فعل الخيال فى ذاته، وذهبوا إلى القول بأن الصورة الخيالية لشيء ما لا تختلف عن الاحساس به . فصورة هذا المثلث أو تلك الدائرة أو تلك الأشجار لا تختلف عن الاحساس بها جميعا، وما دام الاحساس والادراك الحسى أبعد الأشياء عن العقل والادراك العقلى عند هؤلاء الفلاسفة، فهكذا الأمر أيضا بالنسبة للصورة الخيالية وإذا كان الاحساس والادراك الحسى يعوقان النفس عن الادراك العقلى الصحيح فكللك تفعل صور الخيال بالنسبة لأفعال التفكير (٣٠) .

وقد اعتمد (سارتر) عند انتقاده للفلاسفة والسيكولوجيين السابقين تقسيم النظريات السائدة في الصورة في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى ثلاثة أنواع (٣١) .

أولاً : يوجد الاعتقاد الديكارتي .

ثانياً : الاعتقاد الذي وصفه (سارتر) بأنه (هيومي) .

ثالثاً : هناك وجهة نظر اسبينوزا، وليبنيز Leibniz.

فقد رأى (سارتر) أن ديكارت (يوشك أن يقرر أن الخيال جسمي، وأن الصورة الخيالية تقوم في المخ Brain وفي ركن من أركانه . وعنده أن الانسان عندما يتخيل فهو يوجه انتباهه إلى جسمه (٣٢) وحدد (سارتر) (بأن الاعتقاد الديكارتي Cartesian Belief ينصب على الصورة التي توجد في مكان طبيعي من العقل، وربما بعض أجزاء المخ Brain ولكي نمضي في الحديث من الصور الى الحديث عن التفكير فإنه يجب أن نتحدث طرفة Leap وذلك لأنه يوجد شيعان مختلفان بشكل قاطع (٣٣) . هما الصورة والفكرة. أما الاعتقاد الذي وصفه (سارتر) بأنه (هيومي) والذي يرى - على حد قول (سارتر) (أن الصور هي كل ما يوجد، وجميع خبراتنا تتكون من الانطباعات وعندما نسمي بعضها (بالصور) فإن ذلك لا يجعلنا نرى أنه ما تبقى من خبراتنا) (٣٤) .

أما بالنسبة للاتجاه الثالث الذي نسبته (سارتر) إلى (اسبينوزا، وليبنيز)، قد قرر (سارتر) أن (اسبينوزا) يرى أن (الخيال يقابل تأثير جسمنا بما يجاوره من أجسام ويجعل النفس لا تفكر إلا عن طريق هذا التأثير . والنفس وهي تحت تأثير الخيال لا تفكر في الأشياء كما هي في ذاتها، ولا في علاقتها) (٣٥) .

وحيث تبدل الصور أيضا (كتفكير غامض) (٣٦) .

وهكذا جمع (سارتر) آراء الفلاسفة السابقين في عجالة مشيرة اشارات مقتضبة إلى كل منهم، إلى أن وصل إلى (هنري برجسون) فأولاه بعضا من اهتمامه، وقد قرر (سارتر) أن (برجسون) قد (اعتبر الأجسام كلها صورا، أو مركبات صور، وعندما قرر أن للمادة المطلقة، تلك التي تعارض الروح المطلقة، لا وجود لها إلا في عقول الفلاسفة وحدهم .

وأن طبيعة الأشياء ليست روحا، وليست جسما جامدا لا حراك فيه بل هي عبارة عن مجموعة صور فإن تركزت واتحدت فيما بينها اقتربت مما يسميه روحا وفكرا وإن تشعبت وافتترقت وتبدلت اقتربت مما نسميه مادة وجسما. ومن ثم ليس هناك فارق جوهري بين الصورة الخيالية والروح من جانب، وبين الصورة الخيالية والأجسام من جانب آخر .

ومعنى ذلك أنه ليس هناك أى إشكال فى قبول التصور الخيالى فى النفس ما دامت النفس فى جوهرها مجموعة من الصور وكانت هذه الصور فى ماهيتها شيئا مختلفا عما يسمى بالمادة المطلقة (٣٧) .

ويرى (سارتر) أن موقف برجسون يساوى بين الإدراك والتخيل لأن كلا منهما يمثل حضور صورة وكللك فانه ينتج عنه أنه لا حاجة للتمييز بين (الموضوعات الخارجية وصور الخيال أو بين اليقظة والأحلام . بين ادراكى لهذه الأشياء القائمة أمامى الآن وبين صورتها فى الذهن حينما أكون مستغرقا فى أعماق الحلم) (٣٨) .

وإذا كان (سارتر) قد قدم كتمهيد لدراسة الصورة والتخيل، نقلا لآراء الفلاسفة السابقين، إلا أنه (من الصعب القول بأن الكتاب بدأ بمساجلة

نقدية مع آراء (ديكارت) و(اسبينوزا) و(ليبنز) هؤلاء قدموا عن طريق مقدمة قصيرة (٣٩)، بل، أيضا - فيما يرى بعض نقاد (سارتر) ودارسيه فان هذه الانتقادات قد قلعت (بدون مراجعة دقيقة لأعمال الفلاسفة الذين انتقد آراءهم، بالرغم من أن انتقاداته قد استهدفت آراء بعينها لأناس معينين، وبصفة خاصة، فجميع النظريات التي نوقشت قد لخصت باهمال شديد حتى أنه كان من الصعب تحديد النظريات ونسبتها إلى مؤلفيها) (٤٠). وقد اتضح ذلك عندما (وصف (سارتر) الاتجاه الثاني بأنه (هيويمى) فى حين أن باركلي أفضل مثال يمكن أن يطبق عليه هذا الاعتقاد، لا هيويم) (٤١) .

كما أنه جمع كل النظريات السابقة فى افتراض أن الصور نوع من الأشياء A kind of things (٤٢) ولكن عندما وصل (سارتر) إلى هوسرل، فإنه يبدى إعجابه به، خاصة، باصرار (هوسرل) على أن الواجب الأول هو اكتشاف ما هية الخواطر السيكلوجية بشكل عام قبل الدخول فى فحصها بالتفصيل (٤٣) وإذا كان (سارتر) قد لخص باهمال شديد - فى رأى عدد من نقاده ودارسيه - آراء السابقين إلا أن (المقولات الهيجلية - Hegelian Catago ries الشئ فى ذاته In itself (en soi) والشئ لذاته (pour soi) For itself قد قلعت باحكام شديد، فى اختبار علاقتها بالوعى، فالشئ المعطى، الموجود - فى - العالم، مثل قطعة الورق البيضاء، هو شئ بالرغم من أن (سارتر) لم يكن قد اطلع على أعمال هيجل بشكل كاف حتى بعد الرب . إلا أنه سمع لنفسه بأن يتمثل أشياء كثيرة منها عام ١٩٣٩ (٤٤) .

فقد أخذ (سارتر) مقولة الوجود فى ذاته Being in itself والوجود لذاته Being for itself فursichseins من مقدمة هيجل لفينومينولوجية الروح - Phenomenology of spirit . فبالنسبة لهيجل فكل شئ يتحول إلى فهم للحقيقة

ليس فقط كمادة As Substance ولكن كموضوع As Subject^(٤٥) والشيء في ذاته ليس لديه أى اختيار، أما بالنسبة للوعى لكى يوجد فانه يجب أن يكون وعيا بوجوده To be conscious of its existence انه يبدو كاختيار حر خالص مقابل عالم الأشياء الذى يركد فى خمول^(٤٦) .

وهكذا فإن (سارتر) عندما وجه انتقاداته، فانه قد توجه إلى - على حد رأى بيتر كاوس P. caws السابق - الأخذ عن هيجل، بالإضافة إلى هومرل. والقصدية Intentionality التى قدمت بواسطة الفينومينولوجيين الذين قدموا، كم رأى (سارتر) مفهوما جديدا للصور، فالصورة هى صورة شئ ما An Im-age of some thing^(٤٧)، والوعى، هو وعى بشئ ما.

وبهذا تكون انتقادات (سارتر) بمثابة مقدمة لعرض وجهة نظره فى الصورة والتخيل، وهو الأمر الذى سوف نحاول مناقشته الآن .

(٤) الصورة، عند سارتر وعلاقتها بالوعى :

لقد رأى (سارتر) أن السبيل إلى حل مشكلة الصورة يقع فى نطاق التفكير فى طبيعة الوعى ذاته^(٤٨) ولكن إذا كان الوعى، خلال عملية التخيل «يركب» Constitutes ويفصل Isolates وينفى Negates العالم ويمكنه أن يفعل ذلك لأنه هو ذاته لا وجود None Being^(٤٩) فإنه - أى الوعى - هو الذى يركب الصور التى تنفى هذا العالم .

وبالنسبة لسارتر فإن الوعى يبدو «كافتراض، معطى مطلق Absolute giving للصورة التى تظهر، ليس كشيء As a thing ولكن كمثول . لكن أيضا تظهر الأشياء كمثول، وهذا يحول المشكلة من محتوى الوعى إلى موضوعه»^(٥٠)

وإذا كانت الصورة تكفّ عن أن تكون محتوى سيكولوجى، وإذا كنا نتعامل مع الوعى المحد على أنه وعى بشىء محدد فإن الصورة هى بالأحرى صيغة من صيغ الوعى أو جزء منه .

ولقد وجد كل هذا بشكل جنينى عند «هوسرل» ولكن كما يرى سارتر فإن تلك النظرية لم تكن كاملة، فقد قال : اتنا نرى الآن أن الصورة والادراك إنما يشكلان حادثين Erelbnisse^(٥١) قصليين مختلفين يتميزان بالاضافة إلى ذلك بقصليتهما^(٥٢) .

وهنا يطلب سارتر العون من «هوسرل»، فقد رأى هوسرل أن «كل وعى إنما هو وعى بشىء ما Every conscious is a counscious of something وبموازاة هذا التأكيد، قال «سارتر» بأن كل صورة إنما هى صورة لشيء ما Every Image is an Image of some thing ذلك أن الصورة، فى الحقيقة مركبة من حامل للقصيدة، كوسيط فى العلاقة بين الوعى وموضوعه، مقابلة للعلاقة المتوسطة Interermediate relation القائمة فى القوة المدركة للشيء، فى الادراك، فالصورة ليست شيئا، وليست بأى حال من الاحوال شبيهة بالشيء، هى بالأحرى تشير إلى الشيء أو هى تركيز فى الخبرة والتجربة»^(٥٣).

فالصورة إذن ليست شيئا، وإنما ذات علاقة بالشيء، وهذه العلاقة هى علاقة اشارة حيث تشير الصورة إلى الشيء، لأنها صورة له . فعلى سبيل المثال، إذا تخيلت وجه صديقى بيتر Peter فإتنى لا أقوم بتنقخص «نوع من المدركات الحسية الضعيفة أو أثرأ قارا فى الوعى، وصورة فجائية ذابلة، بقيت عالقة فى ذهنى منذ رأيته فى المرة الأخيرة . اتنى أحاول أن أكون شاعرا به بطريقة خاصة قائما بأمر يختلف كل الاختلاف عما أفعله عند ما أنظر إليه، حيثذ فإتنى أستطيع أن اتفحصه كما هو فعلا As he actually is وأن أعد شعر

رأسه إذا اضطرت إلى ذلك، إلا أن هذا مالا بمكنتي أن أفعله عندما أتخيل أنه محي، إذ ليس هناك أى شئ على الإطلاق فى الصور إلا ما وضعته بنفس منطلقا من تذكرى لما يبدو عليها^(٥٤) .

وإذا كانت الصورة ليست شيئا، ولا تشبه الشئ، وحاملا للقصدية، وهى الوسيط بين الوعى وموضوعه، ألا ينجم عن ذلك التأكيد على أنها (نمط معين من الوعى *Acertain type of consciousness*، أى أنها فعل *Act* وليست شيئا، وهى وعى بشئ ما). ^(٥٥)

وقد أوضح سارتر فى كتابه *L.Imagination* ما أسماه بالصراع الذهنى (الذى يجب اعلاؤه من أجل تحرير أنفسنا من العادة التى رسخت فى أعماقتنا، عادة اعتبار كل أنماط الوجود من نوع طبيعى *Physical type*). ^(٥٦)

فسارتر يقر بوجود غير طبيعى، وجود عقلى، أو تخيلى، ولكن هذا الوجود والذى يمثل (الصورة) ألا يختلط هذا مع مجرد الوظيفة السيكلوجية، لقد فطن سارتر إلى ذلك، ولذا فإنه يقتبس من هوسرل فقرة من أفكار *Ideas* والتى كتبها عن القنطور^(٥٧)، والتى تنتهى بما يأتى :

«القنطور ليس ذهنيا *mental* إنه لا يوجد لا فى النفس، ولا فى الوعى، ولا فى أى مكان آخر، إنه فى الحقيقة لا شئ، فهو محض تخيل، ويعلم على التخيل، فالخبرة اليومية للتخيل هى تخيل القنطور . وإلى هذا المدى فإن «القنطور» ذهنى، أو كخيال يتعلق بالخبرة نفسها .

ولكننا يجب أن نلزم الحذر من اختلاط هذه الخبرة اليومية للتخيل، بالخبرة التى يمكن تخيلها كالموضوع المتخيل ^(٥٨) .

ويعلق بيتر كاوس Peter cau على هذه الفقرة بقوله «ان هذه الفقرة شارحة ذلك أن «لا وجود القنطور أو العنخيمرا Chimera»^(٥٩) لا يجعلنا نخترله إلى مجرد وظيفة سيكولوجية، وإن كانت فرصة الوجود تضع أساس التكوينات السيكلوجية». (٦٠)

وبهذا فإن الصورة تختلف عن مجرد الوظيفة السيكلوجية حتى لو كانت صورة «للوجود» فكلمة صورة والتي تشير إلى العلاقة بين الوعى والموضوع، ليست أيضا شيئا، ولكنها هي العنصر المنشئ للوعى وهى أحد الطرق التي يقصد Intend فيها الوعى الشئ وهذا الرأى يوضح فى نفس الوقت الخلط حول الأشياء التي تسمى صورا، والمسماة رسومات (تصاوير) Paintaings، والصور الفوتوغرافية Photographs وما شابه ذلك . ذلك أنه لا يمكن أن تكون «فى In» الوعى كما كان الأمر بالنسبة للرأى الكلاسيكى فى الصور، لكن لا شئ يمنع وجودها مستخلمة الوعى كوسيط As a mediation فى علاقتها القصدية فيما تشير إليه تماما كما فى إستخدام الصورة العقلية الخالصة Pure mental image^(٦١) للوعى، وإن كان التمييز يئلو يوضح فى الحياة العملية وقد يئلو للبعض أن تعبير الصورة العقلية تعبير مبهم وغامض، أو ملتبس^(٦٢)

وعلى هذا فإننا يمكننا أن نجمل الخصائص الأساسية للصور عند سارتر فيما يلى :

- (١) الصور قصدية، فهى صور لأشياء، ذلك أتنى لكى أصف صورة «فائتى يجب أن أقرر ماذا يكون الصورة، إنها صورة للقديس بولس، أو صورة لبنى من الطراز الإكليريكى، وليس عن طريق وصف الصورة ذاتها»^(٦٣)

(٢) الصورة تتمثل للوعى مباشرة، «وتعطى كل ما لديها بسبيل واحد، عكس الإدراك، فإننى يمكننى الحصول على المعلومات مما أراه» (٦٤) وهذا الإدراك يتكون ببطء فإذا حاولت إدراك مكعب من المكعبات فعلى أن أعرف وجوهه وأضلاعه وزواياه وعلاقاته بما سواه من أشكال، ولكنى إذا وعيته عن طريق الصورة فإنه يتمثل فى الوعى مرة واحدة بصفاته الخارجية دون نظر إلى علاقته بما سواه، ودون استقصاء فى جلاء هذه الصفات. «فالمصور الذى أنصورها بالخيال لا تتعلم، بل تبدو كما هى منذ ظهورها. ويقتصر المرء على تصويره إياها على الصفات التى تهمة منها» (٦٥)

(٣) «الصورة تستتبع أن يكون موضوعها فى حكم المعلوم» (٦٦) «فبالرغم من أن هذه الصفة هى أساس الصفتين السابقتين، فإنها تتخذ الاختلاف الجوهرى بين الصورة والمترك Between Image and precepts (فالصورة تؤكد أن موضوعها مثل العلم An Neat) وهذا الاستعمال يساوى بين صور الموضوعات الالاموجودة Non-existent والموضوعات الغائبة، فمثلا «ما هو مشترك بين صورة بيتر Peter وصورة القنطور هو أن كلا منهما شكل من أشكال العلم، بكلمات أخرى، فإنه بالنسبة للصورة لكى تكون صورة، يجب أن يكون مستحيلا أن يتم إدراكها، وهذه الصفة السالبة يجب أن تحوز عليها كل الصور، وهى قد تكون موجودة على نحويين :

علم موضوع غير واقعى néatisation of an unreal object ، حيث أنه يكون غير موجود بالمرء، أو علم شىء غائب néatisation of an absent object حيث أنه يكون غير موجود هنا .

عندما أفكر بصورة «بيتر» فإنها لا تكون شيكاً «ليتر» المائل فى ذهنى بل إنها صورة «بيتر» (فى طبيعته البدنية، «بيتر» الذى أستطيع أن أراه أو أسمع له أو ألمسه، فقط إننى ادرك Realize، أتنى لا ألس «بيتر» هذا، فتحيلنى له هو الدليل على عدم لمسه، وعدم رؤيته، ومن هذا الشعور فإننى أستطيع القول أن تخيلى يحوى علماً محدداً A Certain neat (٦٧)

وربما كان فى وسعنا، أثناء تخيلنا للصورة الخيالية، سواء كانت (علم) شيء غير واقعى - القنطور - مثلاً، أو علم شيء غائب - بيتر - أن نسلك كما لو كنا أمام موضوع حاضِر، ومترك لنا، ولكن هذا السلوك موقوف باللمحظات التى تتناسى فيها ما تنتجه الصورة (٦٨) أى أن العلم جوهرى فى الصورة.

(٤) الصورة تلقائية، فالتخيل كوعى تلقائى، يكون الصورة فى مواجهة الشيء الذى لا يكون حاضراً، أو عدماً، والخيال على هذا الأساس، وارتكازاً على صفة القصديّة، التى ذكرناها آنفاً - الصفة الأولى - للصورة ليس ملبياً فهو «فهو نتاج مقصود لا يسبق موضوعه للمادى. وإنما يتحقق به ومعه» (٦٩)

(٥) إذا كنا فى النقاط السابقة قد حددنا خصائص للصورة تتم فى مواجهة الإدراك، فإننا هنا نحاول عن طريق المقارنة بين الصور والكلمات أن نجلو الصفات السابقة أكثر .

فيم تختلف الصور عن الكلمات ؟

يجيب على ذلك «مانصر A. R. Manser» فى دراسته فى مجلة الفلسفة، والتى أشرنا إليها من قبل فى الهوامش، بأن الاختلاف الجوهرى بين

الصور والكلمات، هو أن الكلمات يمكن أن تلعب دورها في حضور الموضوع أو الشيء، ولكن الصورة ليست كذلك، فلا يمكننى أن أحصل على صورة لحجرتي بينما أنا أنظر إليها مهما كانت دقة وإحكام ذاكرتى، وأيا كانت حيوية مخيلتى، فإنها لا يمكن بأى حال أن تنافس الأشياء الموجودة فعلا . ولكن ما خلا هذه الحقيقة، فإن هذين النوعين من الأشياء من وجهة نظر «سارتر» لا يختلفان جوهرياً (٧٠)

إذا كانت هذه خصائص الصورة، فترى ما هو التخيل ؟ خاصة إذا كنا قد علمنا - مما سبق - وأشرنا إلى أن التخيل هو القدرة على تكوين الصور الذهنية، أو للفاهيم الأخر. ما هو إذن، وما وظيفته، من وجهة نظر سارتر.

(٥) ما التخيل بالنسبة لـ «سارتر» وما هى وظيفته :

لقد رأى «سارتر» أن الفلاسفة وعلماء النفس قد خلطوا بين الإدراك Preception والتخيل Imagination ، فكلاهما قد فهم على أنه حصول على صورة ما فى الزمن، والفرق الوحيد بينهما يكمن فى النشاط القوى الذى يقسم لأدراكنا ولكن فى مواجهة هذا الرأى، أصر سارتر، على أن التخيل نشاط للوعى، للوعى التخيلى، وأن للموضوع الواقع عليه هذا النشاط القصدى ليس مما ينفصل عن المحتوى السيكلوجى، ولكن ذات الشخص أو الشخص نفسه هو الذى نقول أن لديه صورة ما . التخيل، باختصار، هو نوع من تعاقب أنماط الوعى، يرسل لنفس الموضوعات كوعى مترك، ولكن - وهذه النقطة هامة جداً فى فلسفة «سارتر» - بالنسبة لهذه الموضوعات، كما لم تكن موجودة، على الأقل فى وقت تخيلها، ففى مواجهة العالم يقف الوعى الانسانى خلال التمثيل وتعاقب حالات اللاواقعى Unreal على الموضوع (٧١)

وبناء على ذلك، وكما سبق أن حددنا أن الصورة - لدى «سارتر»
يتجهها التخيل في حالات لوجود الموضوع، سواء كان ذلك «عدماً» له أو
«غياباً» فإن التخيل هو نوع من الوعي بموضوع «غائب» أو «عدم».

والتخيل كما يرى «سارتر» يتركب من ثلاث عناصر، فهناك الفعل
Act والموضوع Object والمحتوى التمثيلي للموضوع - a content representa-
tive of an object. والفعل، هو فعل التفكير في الموضوع» (٧٢) أى هو
تفكيرى فى موضوع ما، وليكن المقعد مثلاً : «أما الموضوع فهو المقعد
The chair أو أى شيء يمكن أن نفكر فيه» - والمحتوى هو أى شيء Any thing
والذى يحضر فى الذهن كموضوع للقصد، ولكن بحيث يكون محض
تمثيل للشيء المفكر فيه» (٧٣) ولكن ألا نشعر أحياناً بأن موضوع الوعي لديه
خواص المقعد؟

بمعنى آخر، ألا نشعر أحياناً بأن التمثيل يملك سمات المدرك ؟

لكى يتضح لك، فإنا نرى أن «سارتر» يناقش طبيعة موضوع الوعي،
والطريقة التى يحدد بها فىرى أن «تمثيل هذا المحتوى العقلى يتركب من ثلاثة
أشياء : فهناك المعرفة المتخيلة، حيث يبدو منها أنه عندما يخيل شخص ما
شيئاً، فإنه يتخيله فى كل تفاصيله المتعينة Concerto، وهناك المؤثر أو التأثير
الذى ينصب عليه التخيل أثناء انفعالاته، كما يحدث أن صورة - على سبيل
المثال - لموضوع مكروه تلتقى بالمشاعر الموافقة معها والثالث : هناك الاحساس
الخارجى، والاحساس غير الضرورى الخاص بالمضلات والمصاحب
للصورة» (٧٤).

ولكن إذا كان هذا المحتوى العقلى، يتركب من المعرفة المتخيلة والمؤثر

والاحساس، ألا يشير هذا إلى علاقة ما بين الادراك الحسى والتخيل ؟

لقد رأى سارتر «أن الدهن يملك قدرة تصور، أو تخيل ما لا وجود له. ولكن ذلك مشروط بأن لا يمتصه الواقع المحيط به، فلكى يستطيع العقل التفكير بطريقة الصور يجب أن يكون قادراً على نزع نفسه من موقفه الحاضر. فالمقل العاجز عن التخيل هو عقل التصق بما هو موجود (Gilded down to exist) (Englece dans l'existant)، لكن إذا كنا جميعاً قادرين على التخيل، إذن يجب أن نكون، بكل معانى الكلمة، أحراراً، ففعلنا لم نبتلعه الرمال المتحركة، ولا غاص (embourbee) (Bogged down) فى الواقع» (٧٥)

ومع أن التخيل - فى رأى سارتر- هو تجاوز للواقع، وتحرر من لزوجته، إلا أنه أيضاً ليس مجرد نوع من التفكير، أو كتنظير لكيفية عقلية تدعى بالصور، فقد لفظت كل التعريفات من ذلك النوع، «وأعيد تعريفه ثانية كتمط mode للوعى بموضوع ما، سواء كان موجوداً، أو لا وجوداً» (٧٦)

بمعنى أنه كان موجوداً ولكنه غائب، أو هو لاوجود، أو علم .

والعلم ضرورى جداً للموضوع التخيل لتمييزه عن موضوع الادراك، فالعلم أساس الحرية، تلك الحرية الضرورية والمصاحبة للتخيل، وموضوعات التخيل هى بالضرورة لا واقعية Unreal، كما «أن قدرة الانسان على التخيل، هى بالقطع وثيقة الصلة بقدرته على الاختيار Choice» (٧٧)

أما فى مجال التميز بين التفكير والتخيل، فإننا نرى - هنا - أن «سارتر» يؤكد على أن «التفكير جنس، بينما التخيل نوع من هذا الجنس والذي نستطيع التعرف عليه من سماته للمبركة Thinking is the genus, and

imagining is a species of this genus which we can recognize by
(٧٨) perceptible features

وإذا كان «سارتر» قد رأى أن التخيل بمثابة نشاط للوعي التخيلي، وأنه قصدي، وفي مواجهة الإدراك ويطبق بينه وبين الحرية، فإن «جاستون باشلار» (Gaston Bachelard) قد ربط هو الآخر بين الحرية والتخيل ووصف التخيل بالاستقلالية، «فالصورة الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مختلفة عن واقعة الإدراك، فاستقلالية التخيل هي هدفه» (٧٩)

كما رأى أيضاً أن التخيل ملكة إبداعية للعقل، كمتقابل للصدور البسيط عن الإدراك (٨٠) وهو ليس مجرد ملكة لصياغة الصور، وإنما هو بالأحرى «ملكة لتحريرنا من الصور الأولى (أي المائلة في الإدراك)» (٨١)

وهذا فإنهما يلتقيان في ربطهما بين التخيل والحرية، واستقلال التخيل عن الإدراك، وهذا اللقاء يمثل اللقاء بين الاتجاه الفينومينولوجي (باشلار) والاتجاه الوجودي القائم أيضاً على أساس فينومينولوجي (سارتر)، وإن كان «باشلار» يؤكد على أن «التخيل قوة أولية نشأت من تفرد الوجود التخيلي» (٨٢)، والصور الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مخالفة لتلك الناتجة عن الإدراك، فإن «سارتر» يحتفظ بوجود صلة ما بين التخيل والإدراك الحسي، وإن كان في نفس الوقت يتميز عنه تمام التمييز. «وتقرر هذه الحقيقة هام بالنسبة لموضوعات الفن. إن قوة الفنان تكمن في خياله» (٨٣).

وبناءً على هذا فإن «سارتر» قد وضع الأساس الضروري للتخيل على أسس فينومينولوجية مستفيضة من «هوسرل»، وإن كان قد وجه إليه بعض النقد.

وهكذا إذا كنا قد قدمنا الخطوط العريضة للتخيل والمصورة عند «سارتر» فإنه من الضروري أن نتقدم - كما تقدم «سارتر» نفسه، وقد كان هذا ضرورياً بالنسبة له، كما هو ضروري بالنسبة لنا إلى دراسة العلاقة بين هذا كله، وبين المشكلات الجمالية المباشرة والشائعة في الفن. وهو ما سوف نقدمه في الصفحات التالية .

ثانيا موضوع التخيل

(١) الموضوع الجمالى:

يكتب سارتر فى للتخيل والذى ترجم إلى الانجليزية تحت عنوان سيكولوجية التخيل: «فى التعليقات الآتية، التى تختص أساسا بانشكل الوجودى لعمل الفن، سوف نحاول ان نضع الصيغة الخاصة بالقانون الذى يحدد ان مجال الفن هو اللاواقعى Unreal» (٨٤).

فالموضوع الجمالى لدى «سارتر» موضوع (متخيل)، فهو لا يوجد، ولا يمكن التعامل معه إلا على أساس من فعل الوعى التخيلى . «إذا اتخذنا لوحة تشارلز الثامن Charles VIII كمثال لنا فالتا نفهم بداية أن «تشارلز الثامن كان موضوعا، ولكنه - بوضوح - ليس الموضوع كما صور فى اللوحة التى هى موضوع واقعى Real فى التصوير» (٨٥) ذلك أن «الصورة تظهر فى اللحظة التى عندها يكابد الوعى تغيرا جذريا، حيث يتتفى فيه العالم ويصير متخيلا» (٨٦).

وعلى هذا الأساس، فإن نفهم «تشارلز الثامن كصورة An an image موضوعة فى لوحة فى حالة تضاييف «مع عمل قصصية الوعى التخيلى. حيث قد فإن «تشارلز الثامن» الذى يعتبر غير واقعى، هكذا يبدو فى اللوحة، هو بالدقة موضوع فهما الجمالى، (فهو الذى حركنا، وهو الذى صور بذكاء وقدر، ودقة) وقد مضينا للتعرف عليه فى اللوحة، ذلك أن الموضوع الجمالى هو شىء لا واقعى «The Esthetic object is something unreal» (٨٧)

فعمل الفن «هو اللاواقعى، أنه ينفى Negate الواقع ويجعله متعاليا،

ليس بالنسبة لتعالى بعض الصور الواقعية أو الماهيات Essences ولكن بالنسبة لما هو غائب، ونقطة التماس بين الموضوع الواقعي والموضوع الجمالي هي المادة التي تساعد عن طريق التشابه على الربط بين الواقعي والتخيلي، (٨٨) ولكن إذا كان الموضوع الجمالي لدى «سارتر» هو التخيلي أو اللاواقعي، فهل يعني ذلك أن كل موضوع لا واقعي أو تخيلي يصبح موضوعاً جمالياً؟

لقد أوضح سارتر أن للموضوع الجمالي لا يتبدى أمامنا إلا حين نكون في حضرة العمل الفني، والموضوع الجمالي الذي هو صميم العمل الفني يتضمن بداخله عنصران، فهو (شيء) أى حقيقة عينية حاضرة أمامنا، وهى الأصباغ فى اللوحة والأنغام فى السيمفونية أو الأحجار فى الكاتدرائية، وعنصر آخر لا واقعي هو المعنى، وهو عنصر مفارق متعال يفلت من أيدينا بالضرورة ويمرّ على كل إدراك حسي، (٨٩)

وهذا يوضح أيضاً أن بالعمل الفني ما يمكن إدراكه حسيّاً «المدرّك»، وما يمرّ على الإدراك «المتخيل».

ويتضح أيضاً أنه يوجد لكل موضوع جمالي، تخيلي، (معادل حسي) مدرّك، هو الذى يحدث الاثارة لدى الذهن، وكذلك لا بد من وجود صياغة ما، للعلاقة بينهما (أى المدرّك والمتخيل)، وإذا كان هناك فرق جوهري بين الصور والمدرّكات الحسية، فإنه مع ذلك «تتشترك الصور فى بعض الأمور مع المدركات الحسية» (٩٠)

ولكن «سارتر» قد حذر من الخلط بين الموضوع الواقعي والموضوع التخيلي، موضحاً أن الواقعي، هو ذلك الشيء الذى «لا يمكن أن نقفل فى ملاحظته وهو عبارة عن محصلات ضربات الفرشاة، ومادة اللوحة وانتشار

الألوان، ولكن هذا ليس من مكونات الموضوع الجمالى، فما هو جميل Beautiful هو ذلك الشيء الذى لا يمكن فحصه كادراك، ووفقاً لطبيعته الخاصة فإنه يوجد خارج العالم *is out of the world* (٩١)

فالجمال قيمة لا يمكن أن تطلق إلا على ما هو متخيل، والتخيلى يظهر المعنى الضمنى لما هو واقعى، وهذه هى العلاقة التى تربط بين ما هو واقعى، وما هو تخيلى.

فإذا «كان النفى مبدئاً غير مشروط لكل ما هو متخيل إذن فإنه لا يمكن أن يدرك ذاته - فى، وعبر- فعل التخيل، والانسان لا يمكن أن يتخيل ما يتفهم. وحقيقة أن موضوع النفى، لا يمكن أن يكون واقعياً لأن هذا يعنى أن الانسان ينكره، بل وأكثر من ذلك لا يمكن أن يكون لا شيء Nothing، لأنه بدقة، لا يمكن للانسان أن ينكر أو ينفى إلا شيئاً، وهكذا فإن موضوع النفى يجب أن يوضع فى مكان المتخيل» (٩٢).

- وبهذا يربط «سارتر» بين النص والتخيل، ويفرق بين المدرك والمتخيل.

ومن الجدير بالذكر، أن العلاقة بين الإدراك والتخيل، علاقة وثيقة، فقد ذكر «سارتر» أن الصورة هى نتاج الوعى التخيلى، وهى نتاج قصدى، كما أنها أيضاً صورة لشيء، وهو بهذا يربط بين التخيلى، وبين المدرك، «والعمل الفنى كله مجاله الخيال، أى مادته وموضوعه من الطبيعية ولكن بعد تخيلها أى فرضها غير موجودة، أو موجودة فى مكان آخر» (٩٣)

والعمل الفنى إما أن يعبر عن علم أو عن شيء غائب، «وهدف الفنان هو تركيب مجموعة الألوان الواقعية التى تجعل ظهور اللاواقع ممكناً» (٩٤).

ولكى يوضح لنا «سارتر» هذه الفكرة فإنه يكتب: «إن بعض الألوان

الحمراء التي يقدمها «ماتيس» (Matisse) (٩٥). مثلاً تمنع كل من يشاهدها احساساً بالمتعة ، ولكننا لا نفهم هذا الاحساس بالمتعة إذا فكرنا في عزلة كما لو كان قد أوقظ مثلاً بواسطة طبيعة اللون - وليس شيئاً جمالياً - إنه ببساطة ، ودون موارد ، هو لغة الاحساس. ولكن عندما نترك اللون الأحمر في الرسم فإنه (أى الاحساس باللطف) بالرغم من كل شيء كجزء من كل لا واقعي - Unreal وهو - في هذا الكل - الجميل» (٩٦)

فلا وجود للون صرف ، ولكن لابد أن يكون اللون لوناً لورق ، أو غطاء نضد ، أو أى شيء آخر ، واختيار المادة التي يضع الفنان عليها أو فيها اللون الأحمر ، إنما يأتي نتيجة لعلاقة حساسة مع الخامات ، «فإذا ما اختار «ماتيس» القماش ، وليس قطعة الورق الجاف المصقول ، فلذلك بسبب الخليط المتروك «الشهواني» للون ، والكثافة والملمس الخاصين بالصبوف ، وتبعاً لذلك فإن الأحمر يمكن أن يستمتع به فقط (كأحمر الغطاء) ، وهكذا فهو (لاواقعي) ، ويمكن أن يفقد حلقه مع اللون الأخضر للحائط» (٩٧).

وهكذا يربط «سارتر» بين المادة التي تستخدم في إنتاج اللوحة ، وبين جماليات اللوحة ، فتوجد علاقة بين اللاواقعي ، وبين الألوان والأشكال التي يتخلها ما هو واقعي Real (٩٨) فما نراه في اللوحة لديه عمق Depth وكثافة Density ومادية ، ولهذه الأشياء علاقات تمتد إلى كل شيء ، وهي إذ تعتبر أشياء ، فإنها «وينفس المقياس الذي تعتبر به أشياء تكون لا واقعية In the measure in which they are things that they are unreal» (٩٩)

فالموضوع الجمالي إذن يختلف عن مادة العمل الفني . وإذا كان كل عمل فني ينطوي على موضوع ومادة ، فإن مادته هذه إنما تتشكل من

الأصباغ والقماش في اللوحة، والأحجار في الكاتدرائية، أو الكلمات والحركات التي يقوم بها الممثل، وهذه المادة، هي التي يقوم الفنان بتركيبها كي يبرّ عما هو لا واقعي، أي أنها وسيلة للتعبير عن الموضوع الجمالي.

«فالاستمتاع الجمالي واقعي، ولكنه لا يفهم بذاته كما لو كان ناتجاً عن اللون الواقعي. إنه فقط طريقة لتوقع الموضوع اللاواقعي، وأبعد من أن يوجد بشكل مباشر في الرسم الواقعي. إنه يساعد على تكوين الموضوع التخيلي عبر اللوحات الواقعية، وهذا هو منبع الرأي الذائع الصيت القائل بخلو الفن من الهدف وهو السبب في أن «كانت Kant» كان يوسعه القول بأنه لا وجود لمادة سواء في موضوع الجمال كجميل، أو لم يكن موضوعاً واقعياً، والسبب في أن «شوبنهاور Schopenhauer» كان يوسعه أن يتحدث عن نوع من تعليق الإرادة Suspension of will، ولم يحدث هذا نتيجة لطرق غامضة في فهم ما هو واقعي، والذي يمكننا استعماله بوعي. وإنما ما حدث هو أن الموضوع الجمالي شكل وفهم بواسطة الوعي التخيلي الذي وضعه «لا واقعي»^(١٠٠)

وبهذا يتضح أن الابداع الفني لدى «سارتر» ليس بالفرق في الواقع والاستسلام له، بل انه لا يعتبر ما يحاكي الواقع فناً على الإطلاق وهو يلتقي هنا مع نيقولاى برديايف N. Berdyaev إذ يرى أن «الابداع الفني، وأي نشاط ابداعي آخر، إنما يأتي من هذا القهر للحياة، والتغلب عليها، وعلى عيانتها، فالفن انتصار على العالم المعطى»^(١٠١) والفن ابداع للعالم، وبهذا فهو يختلف عن ادراك العالم.

(٢) جميع الفنون لا واقعية:

وإذا كان «سارتر» - فى عرضنا السابق لوجهة نظره فى الفن، كان يضرب المثل بالرسم (عند الحديث عن الفن) فإنه يؤكد أن نظريته تنطبق على الفنون الأخرى ، فقد كتب :

«وما يتضح لنا فى التّو هو أن ما لدينا عن فن الرسم على استعداد تام للانطباق على فن القصة والشعر، Poetry والدراما Drama أيضاً ، فمن الواضح بذاته أن الروائي، والشاعر، والدرامي Dramatist، ينشئون موضوعاً لا واقعياً باستخدام التشابه اللفظي، وبالمثل يكون الممثل The Actor الذى يمثل دور «هامليت Hamlet» مستخدماً ذاته، وكل جسده كشبيه للشخص المتخيل Imaginary person» (١٠٢)

فالشاعر، والروائي، والكاتب المسرحي، والممثل، جميعهم فى رأى «سارتر» ينشئون موضوعاً «لاواقعياً» وبالتالي فالفن لديهم - هو «لا واقعي» ، مثلهم فى ذلك مثل المصور (الرّسام) ، والموسيقي .

ولكن قد يعترض البعض على رأى «سارتر» بصفة خاصة (فى اعتبار الممثل مُبدعاً) لشيء غير واقعي - وبالتالي «الفن» . فقد يرى البعض أن الممثل لا يعتقد فى الشخصية التى يمثلها، وآخرون يرون أن الممثل يعتبر محققاً بطريقة ما فى الدور الذى يقوم به ، ويد «سارتر» على الرأين، قائلاً : «بالنسبة لنا هذان الرأيان ليسا متضادين معاً إذا كان المقصود بالاعتقاد belief أن الممثل لا يعتبر نفسه حقيقة (هاملت) ولكن هنا لا يعنى أنه لم يحشد كل قواه لكى يجعل «هاملت» حقيقة. فهو قد استخلم جميع أحاسيسه، وقواه، وجميع حركاته وإيماءاته لكى ينبىء عن مشاعره التى

توحى بـ (هاملت) ، وليس بهذا الفعل ، فإنه قد أخذ الواقع بعيداً عنهم ، وقد عاش بشكل كامل بطريقة لا واقعية He lives completely in an unreal way وإذا ما حدث على الأقل أنه فى الحقيقة قد بكى خلال تمثيله للدور ، ودموعه ، إذا هو نفسه اختبرها ، أو النظارة ؛ فكانت كدموع «هاملت» ، تلك التى تشبه الدموع اللاواقعية ، فالتحول الذى حدث هنا يشبه ما قد ناقشناه فى الحلم فالممثل قد أخذ بالموقف ، والهيم بواسطة اللاواقعى ، فليست الشخصية هى التى أصبحت واقعية لتجسدها فى الممثل ، بل الممثل هو الذى صار غير واقعى فى شخصيته It is not character who becomes real in the actor, it is the actor who becomes unreal in his character (١٠٣)

ووفقاً لرأى «سارتر» فالصورة الأدبية من ابداع الخيال ، ولا فرق بين «الشعر» وبين فنون الأدب الأخرى ، ولا بين هذه جميعاً وبين الفنون التشكيلية ، والموسيقى .

فالصورة الأدبية كلية كانت أو جزئية مصدرها الخيال ، وهو وحده مصدر الجمال . ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعى أمام الأشياء . فى - الوجود .

وكل ما يجرى فى عالم الخيال لا يمس الحقيقة فى جوهرها الواقعى النفعى الذى هو غير جميل فى طبيعته . وهنا يلتقى «سارتر» بـ «كانت» فى التفرقة بين الجمال والنفع وبين الجمال والخير أو الحق (١٠٤)

بل وقد اضاف إلى الممثل قدرة ابداعية أيضاً على أساس أن الممثل أصبح لا واقعياً فى شخصيته والفنان ليس إلا أشبه بمتأمل فى العمل الفنى ، والجمال لا يأتى إلا عن طريق الانقلات والهروب من الواقع ، فعندما يأتى

السيمفونية أو أى موضوع فنى آخر إلى نهايته فإن العقل يعود مرة أخرى من عالم الخيالى ليصير أكثر التصاقا بالعالم الواقعى وقد جلق «سارتر» على هذا «بأن لا شيء أكثر من ذلك نكون فى حاجة إليه Nothing more is needed» (١٠٥).

ويتساءل سارتر: «ألا توجد الفنون حيث تكون موضوعاتها هروباً من الواقعى؟ وماذا تمثل الكاتدرائية Cathedral، هل تعنى شيئاً أكثر من الحجر الذى يتسلط على قمم المنازل المحيطة بها؟ هل هناك ما هو (لاواقعى) فيها وماذا تكون السيمفونية السابعة لـ (بيتهوفن) Bethoven؟ ثم يجب قائلًا «إنها شيء ما قد وجد قبلى، واستمر. ومن الطبيعى فأننا لسنا بحاجة إلى توضيح أن ذلك الشيء تركيب كلى، والذى يتركب من ايقاعات، بل من نظام من الأفكار ولكن هذا الشيء هل هو واقعى؟ أم لا واقعى؟» (١٠٦)

ويحاول «سارتر» أن يصل فى هذا الأمر إلى نتيجة (١٠٧)، فيرى أن السيمفونية السابعة التى تستمع إليها لا توجد فى زمان Does not exist in time لأننى فى وسعى أن استمع إليها معزوفة فى أى زمن، اليوم، أو غداً أو بعد ذلك، وعندما يستمع الناس إلى السيمفونية، فهم إما أن يغمضوا أعينهم، وهم فى هذه الحالة يستمعون إلى الأصوات النقية Pure sounds فقط، بينما البعض الآخر يرون القائد (المايسترو) Conductor وهم لا يعبأون به، وهو ما يسمى التأمل مع افتتان اضافى هى Auxillary fascinating، ولذا فهم (المجموعتان) يواجهن السيمفونية السابعة دون فهم شيء عنها، فالأحداث لا تهمهم كأحداث تاريخية، وواقعية، وتعاقب الأفكار يبدو كتعاقب مطلق وليس كتعاقب واقعى. فهى ليست واقعية مجال، «إنها تحدث بذاتها كشيء غائب، أو كوجود لا يمكن الوصول إليه It occurs by its self, but as absent being out of reach فليس فى وسعى أن أقوم بشيء تجاهها، كأن

اغير من نعماتها الخاصة أو ابطىء قليلا من حركتها. ولكنها تعتمد على
الواقعى بسبب ظهورها. ذلك أن القائد (المايسترو) لم يغم عليه، والحريق لم
ينشب فى الصالة حتى الأداء، ومن ذلك فإنه بوسعنا أن نقول أن السيموفنية
السابعة لم تأت إلى نهايتها (١٠٨).

إذن يعتمد هذا اللاواقعى، على ما هو واقعى «ففى الحالة التى استمع
فيها إلى السيموفنية، فإنها لا تكون هنا It is not here، بين هذه الجدران أو
على أطراف أقواس الفيلولينا Violin» (١٠٩) وهى ليست إلا خارج الزمان،
وخارج الواقع، خارج الوجود «فأنا لا استمع اليها بشكل واقعى، وإنما انصت
اليها فى الخيلة، ومن هنا فأننا نصل إلى تفسير للمصعوبة التى نواجهها دائما
من العبور من عالم المسرحى أو الموسيقى إلى عالم آخر بل هو محض العبور
من وضع تخيلى Imaginative إلى وضع يماثل الواقع. فالتأمل الجمالى
Esthetic contemplation هو عبارة عن حلم مقنع، والعبور إلى الواقعى هو
الاستيقاظ الفعلى. وغالبا ما نتحدث عن خداع الخبرة، عندما نعود إلى الواقع.
ولكن هذا لا يفسر أن هذا الخلط موجود أيضا بعد الحصول على شهادة
الفرق الواقعى الصارمة، والتى منها نجد أن الواقع يختبر كنوع من التوازن. هذا
الخلط هو ببساطة خلط الحالم فى حالة اليقظة. فالدخول فى الوعى
والانغماس فى العالم التخيلى يحرر فجأة بسبب النهاية غير المتوقعة للعزف،
وتصبح دفعة واحدة وتبقى الصلة بالوجود الواقعى» (١١٠)

إن «سارتر» إذ يقرر بأن الموضوع الجمالى (لا واقعى)، إلا أنه أيضا
يجده ذا صلة وثيقة بما هو واقعى، فالسيموفنية شىء Thing وهى تتحدث بما
يقوم به العازفون، والقائد (المايسترو)، وما إلى ذلك، ولكن ما نستمتع به هو
اللا واقعى، هو من صنع الخيلة، وهكذا فالصلة قائمة بين الواقعى، واللا

واقعي ، إذا يعتمد أحدهما على الآخر. ويشبه الانصات إلى السيمفونية (الاستمتاع بالموسيقى) موقف الحالم ولكن هل يمكننا القول بأن كل حلم هو نوع من الفن، أو هل كل حالم فنان ؟ أو إذا كان الموضوع الجمالي لا واقعي، فهل كل ما هو لا واقعي يمكن أن يكون موضوعاً جمالياً ؟ (١١١)

إن «سارتر» عندما يؤكد على لا واقعية الموضوع الجمالي، فإنه لا يوافق مطلقاً بأن كل حلم يقظة Réverie هو صورة من صورة الابداع الفني أو هو في حد ذاته (موضوع جمالي)، فإن الموضوع الجمالي - في رأيه - ويمكن أن يتجلى أمام أنظارنا اللهم إلا حين يكون بحضرة العمل الفني، (١١٢)

وقد رأى «سارتر» أن للموضوع الجمالي، بالإضافة إلى كونه لا واقعياً، فهو أيضاً بتناقضاً، إذ كتب في عام ١٩٣٨ «إن عالم «دوس باسوس Dos Passos» مثل عالم «فوكنر Faulkner»، و«كافكا Kafka»، و«استندال Stendal» عالم مستحيل بسبب كونه متناقض Contradictory ولكن في تناقضه هذا يكمن جماله، فالجمال عبارة عن تناقض مستتر Voiled contradiction (١١٣)

(٢) علاقة رأى «سارتر» بأراء بعض الفلاسفة السابقين:

وإذا كان «سارتر» قد رأى أن موضوع الفن هو (اللاواقعي) وأن ما هو جميل يجب ألا يكون واقعياً. فإنه بهذا يلتقي مع «كانت Kant» الذي يرى أن «الجميل موضوعه متعة لا غاية لها، ولا علاقة له بالمنفعة الحسية» (١١٤).

وكذلك رأيه في أن «الجميل هو ذلك المفهوم الذي يتحدد كموضوع لاقتناع عام، وكموضوع بلاغية. فكل شخص يعي جيداً ما يريد، وهذا ما

يتضح فى حكمه الجمالى، ويجعل امكانية وجود أرض مشتركة بين كل الناس فى حكمها الجمالى أمراً مقبولاً (١١٥) عندما يصبح الفن بلا غاية. ولكنه فى نفس الوقت اختلف إلى حد ما مع «هيجل» الذى رأى أن «الفن لا يستطيع أن يكون له وجود واقعى خالص، ولثانياً : أنه لا يوجد بحال من الأحوال جمال صورى محض» (١١٦) حيث يقف الفن وسطاً بين الوجود الصورى المحض والوجود الواقعى ، وقد أدخل هيجل «الفن ضمن موضوعات الفكر المطلق، شأنه فى ذلك شأن الدين والفلسفة، ولكن هذا لم يمنع «هيجل من النظر إلى الفن بوصفه أقل درجة من الفكر» (١١٧).

وإذا كان سارتر قد اختلف مع هيجل حين جعل سارتر الفن لا واقعياً . إلا أنه فى نفس الوقت قد اقرب منه حين جعل الصورة صورة لشيء ما (١١٨). وإن كان هذا الشيء الذى لدى سارتر متخيلاً أو غائباً . وقد اتفق معه أيضاً فى رفض مبدأ التقليد أو المحاكاة .

وقد التقى سارتر مع (بند تو كروتشه B. Croce) فرأى الأخير أن الفن ليس فعلاً نفعياً، وأنه ضرب من التأمل. وإن كان سارتر لم يقره أنه (حديث) وأن الفنان «يعبر عن حالة نفسية فردية أو حديث ذاتي خاص» (١١٩)

وإن كان «كروتشه» نفسه قد قرر أيضاً «أن لمة تواصل-Communication يتحقق بيننا وبين الفنانين عبر تلك الأعمال الفنية التى عبروا فيها عن أنفسهم» (١٢٠) هذا الأمر الذى لم يناقشه «سارتر» هنا وإنما سوف يناقشه عندما يبدأ فى طرح مفهوم الالتزام والمشكلات الأخرى فى «ما الأدب؟» والكتب التالية له .

(٤) المدرك والتمثيل :

إذا كان الفن لا واقعياً ، والصورة ، هي صورة لشيء ما ، فما هي العلاقة إذاً بين المدرك والتمثيل :

لقد أقام «سارتر» - كما أوضحنا فيما سبق - تعارضاً بين التمثيل والادراك الحسى ، ولكنه فى نفس الوقت اشار إلى أن الصورة ، هي صورة لشيء ما ، فالخيلة «تفترض الادراك الحسى ، وإن كان من شأنها - فى نفس الآن - أن ترفضه أو تنكره ، ويضرب سارتر لنا مثلاً فيقول : إن السيمفونية السابعة هي بالتأكيد شيء (لا واقعى) ولكن هذا اللاواقعى لا يمكن أن يتمثل أمامى ، اللهم إلا إذا وجدت فى إحدى صالات العزف الموسيقى وكانت أذناى منفتحين لسماع الأنغام للموسيقية . ولكن كان التمثيل هو بمثابة سلب أو نقي ؛ مبرك حسى إلا أن المدرك هو الوسطة أو الارادة المساعدة لقيام التمثيل وتجديده ، «١٢١» وإذا كان التمثيل يفترض المدرك . فذلك لأن الموضوع الجمالى لا يتبدى أمامنا إلا حين نكون أمام العمل الفنى «١٢٢» ، والعلاقة بين المدرك والتمثيل علاقة وثيقة ذلك أن «المصور حين يرسم لوحة ، فإنه لا يحقق صورته الذهنية فى صميم هذه اللوحة ، بل كل ما هنالك أنه يقدم لنا معادلاً حسيّاً يستطيع معه كل شخص أن يكون لنفسه تلك الصورة بشرط أن يدرك ذلك المظهر المادى ، وتبعاً لذلك فلا بد من تصور اللوحة باعتبارها مجرد شيء مادى يسرى فيه بين الحين والآخر - أعنى كلما وقف منه التأمل موقف التمثيل - عنصر لا واقعى هو على وجه التحديد ذلك الموضوع الذى اراد تصويره «١٢٣»

وكل فن يتضمن موضوعاً هو الموضوع الجماعى ما دام هذا الفن

ينطوى على تعبير . وهذا الموضوع يختلف عن مادة العمل الفنى التى يمكن أن تكون الأصباغ أو القماش فى اللوحة ، أو الحجارة التى تبنى منها الكاتدرائية أو الأقوال والحركات التى يقوم بها الممثل ، فهذه المادة هى الوسائل التى يتوصل بها المصور مثلاً لتحقيق صورته الذهنية . إنه يقدم بواسطة المعامل الحسى لصورته المتخيلة (١٢٤)

وإذا كان الفن هو الانسلاخ من الواقع ، والموضوع الجمالى ، موضوع الفن ، يفترض ضرورة المترك ، أو الواقعى ، فما هو إذن محتوى Content هذا الفن ؟

يرى «سارتر» أن «محتوى العمل الفنى يركز على الحرية» «وليست الحرية السياسية وحدها ، بل كل أشكال الحرية ، أو إن شئت الدقة ، فعل التحرر مما هو خارج وما هو داخل على السواء» (١٢٥)

والعمل الفنى هو تلاءم موجه إلى حرية القارىء - فى حالة إذا كان العمل الفنى هو الكتابة - وما يعرضه الفنان فى لوحاته ، أو ما يقدمه فى موسيقاه ، إلى المتلقى إنما هو الفرد نفسه وهو يمارس تحرره . (١٢٦)

وكذلك الفن ابتناع ، وابتكار ، وخلق ، والفنان يدع نظراً لحاجته إلى الشعور بأنه ضرورى فى هذا العالم (١٢٧) .

ولكن ، إذا كان محتوى العمل الفنى هو الحرية ، فهل هناك علاقة ما بين الشكل والحرية ؟

لقد ربط «سارتر» بين الوعى والعلم والحرية والخيال ، سواء فى دراساته السيكلولوجية أو الجمالية ، كما رأى أن الحرية هى امكانية الشخصية فى العمل الفنى وهى تتضح فى الفعل ، لكنها أيضاً هى ذلك التنفيذ الذى يلج

منه جمال العمل الفنى، حيث أن الحرية تتجاوز هذا العالم، ومن ثم ينفذ شيء غير حقيقى (١٢٨) إلى مادة العمل الفنى.

إذ أن الفعل التخيلى هو فعل يقرم فى آن واحد بعملية بناء وعزل وتعليم (١٢٩)

ولقد أوضح «سارتر» بأن «التحليل النقدى للظروف التى تجعل التخيل ممكناً» تفضى بنا إلى الاكتشافات التالية: لكى يمكن أن تتخيل يجب أن يكون الرعى حراً من كل واقع نوعى، وهذه الحرية يجب أن تكون قادرة على تحرير نفسها بأنها لا وجود - فى - العالم، وهو فى الوقت نفسه الكون، وإتينا فى العالم. الموقف العينى للرعى - فى - العالم يجب أن يفيد فى كل لحظة كدافع مغر لبناء اللا واقع» (١٣٠)

والحرية إذن ليست فى المحتوى، ولكنها أيضاً تشمل الشكل.

ولكى يوضح «سارتر» العلاقة بين الموضوع، والطريقة التى يتم بها التعبير عنه، يضرب لنا مثلاً بالكتابة فيكتب «وبالاختصار تنحصر المسألة فى تحديد موضوع الكتابة: أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود، وعندما يتحدد الموضوع تأتى بعد ذلك طريقة الكتابة عنه. وغالباً ما يسير الأمران جنباً إلى جنب، ولكن، لا يسبق الثانى الأول بحال لدى كبار الكتاب» (١٣١)

ويؤكد «سارتر» أيضاً على أهمية الأسلوب فى العمل الأدبى، وأهمية الصياغة، وإن كان لم يضع نموذجاً معيناً أو شروطاً خاصة لذلك، فليس هناك ما يمكن أن يقال سلفاً عن الصياغة، «فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة، وللاخترين أن يحكموا عليها بعد ذلك، حقاً قد تستدعى بعض الموضوعات أنواعاً من الأسلوب، ولكنها لا تفرضها فرضاً، وليس منها ما

ينتظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبي » (١٣٢)

ف «ساورتر» يرى أن المحتوى هو الأساس ، ويسبق دائماً الشكل الذي يتكون من الصياغة والأسلوب ، أو الغامات والألوان ... وغيرها. وإن كان ما يحدث في الغالب هو نمو الشكل مع تنامي المضمون (المحتوى) .

والمضمون هو الذي يحدد الشكل ، في رأيه ، ويمكن أن يفترض المضمون (المحتوى) المحدد شكلاً محدداً وإن كان هذا ليس تحديدا صارما .

(٥) نقد وتعليق :

لقد أقام «سارتر» منذ البداية تعارضاً بين الإدراك، والتخيل، ثم جعل الأول شرط الثاني، ولكن على أساس أنه مجرد معادل حسي له ، فالأساس هو التخيل، والمدرّك أو الشكل ليس إلا وسيلة يتوصل بها الفنان إلى المتلقى. ولكننا نرى أن جعل العلاقة بهذا الشكل العرضي (وسيلة) فقط، إنما يؤكد على تجاوز من «سارتر» ، بينما حقيقة هذه العلاقة تنبىء عن صلة ضرورية بينهما. لأننا إذا ضربنا مثلاً باللوحة، فإننا نرى أن ما تعنيه اللوحة - بالنسبة لـ «سارتر» - هو الأساسى والخامات ليست إلا وسيلة وكذلك الأسلوب أو الصياغة، ولكن الحقيقة عكس ذلك ، فيما نرى ، فالفن الحقيقى لا يوجد فصل فيه بين الشكل والمضمون، والخامات وطريقة معالجتها تدخل فى صميم الموضوع ، وليست مجرد شيء ثانوى، هذا أولاً .

وثانياً ، فإن التعارض الذى وضعه «سارتر» بين الإدراك والتخيل ، بداية، ثم أحلّ التعارض بين (المدرّك) و(التخيل) مكان التعارض بين (الشكل والمضمون) وتحوله إلى ثنائية جامدة ، «والتضحية بوحدة الموضوع الجمالى فى سبيل التخيل» ، وكان هذا العنصر يحتكر الظاهرة الجمالية، ولعل هذا ما فطن إليه الباحث الفرنسى للمعاصر دوفرن Dufrenoy حينما قال إنه مهما كان التباس (ازدواج) الموضوع الجمالى ، خصوصاً بسبب ما فيه من معنى خفى قد لا يسهل استخراجه منه، فإنه لا يحد أن يتذكر دائماً أن الموضوع كله بما فيه من مدرّك ومتخيل - هو الظاهرة الجمالية ، لا العنصر للتخيل وحده دون باقى العناصر الأخرى» (١٣٣)

إن هذا يوضح إلى أى مدى كان «سارتر» متعمساً ، علماً بأن هذا

التمييز بين الشكل والمضمون، أو الثنائية بين المترك والمختل، ليست جديدة على الفكر الجمالي الحديث، فقد أقرها «بنتسكروتش» وإن كان قد رأى أيضاً بأنه «لا يمكن أن يوصف كل منهما على افتراض بأنه فنى، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الحية» (١٣٤)، وكذلك رأى «جون ديوى John Dewey» أى «الصورة والمادة متصلتان فى العمل الفنى، إلا أن هذا لا يعنى أنهما شيء واحد، وإنما تشير الحقيقة إلى أن للمادة والصورة تمثيلان فى العمل الفنى كشيئين متميزين بل إن العمل الفنى هو عبارة عن مادة مشكلة. ولكن الصورة والمادة تصبحان متميزتين بحق حينما يتدخل التفكير أو التأمل العقلى، كما هو الحال فى النقد أو الدراسة النظرية» (١٣٥)، فالفرقة بين المادة والصورة، ليست إلا فرقة ذهنية فقط.

وما هو جدير بالذكر أن «سارتر» سوف يتخطى عن جزء كبير من نظريته هذه حين يفرض الالتزام على النشر دون سائر الفنون، فى فترة متقدمة - ١٩٤٧ عند صدور كتابه «ما الأدب؟» وهو الأمر الذى سوف نوضحه فيما بعد.

وثالثاً : فإن «سارتر» يوحّد بين الموضوع الجمالى، والموضوع للممثل فى اللوحة بوصفه متخيلاً، ويطبق ذلك على الصور الشخصية (بورتريه Portrait) وهو يرى أن من شأن الصورة المرسومة أن تخيلنا إلى الموضوع الممثل، بفضل وساطة اللوحة، ولكن فى الواقع، أننا نترك للموضوع الممثل فى العمل الفنى دون أية إحالة إلى الأصل، بل دون حاجة إلى القيام بأية عملية من عمليات التخيل (١٣٦)، فالأساس الذى أقام عليه «سارتر» نظريته مجرد (فرض) لا ينهض على قاعدة راسخة، وليس لديه من الحجج ما يستأنده.

ورأيها : نجد أن «سارتر» قد اقام تطابقاً بين «اللاواقعي» والمتخيل ، حقيقة أنه قد يكون في استطاعتنا أن نقول أن (المعنى) هو في صميمه لا واقعي ، ولكنها بلا شك سذاجة مبتذلة أن نفهم من هذا القول أن موضوع العمل الفني ليس موجوداً وجوفاً فعلياً - في العالم الخارجي ، وأن «هاملت Hamlet» الذي يمثلته لورنس أوليفر Laurence Olivier أو باروا Barsault ليس هو «هاملت الحقيقي» ، وأتينا لسنا بحاجة إلى فتح مظلاتنا حين نستمع إلى عاصفة السيمفونية السادسة ، ولكن ربما كان باستطاعتنا أن نقول بصورة أعمق أن الموضوع الجمالي (لا واقعي) لفرط مالفيه من واقعية ، أعنى أنه لا واقعي لاستحالة الوصول اليه وتعتبر استيعابه» (١٣٧)

فالمعمل الفني لا يصدر عن شعور شارد ، وإنما يصدر عن متأمل متنبه إلى الإدراك الحسي ، كما أن الموضوع الجمالي وحدة لا تتجزأ لأن المنصرم اللا واقعي شيء كامن فيه وموجود في صميم الشيء المدرك ، مثله في ذلك مثل النفس التي لا توجد إلا في البدن ولا تستشف إلا من خلال البدن» (١٣٨)

(٦) الموضوع الجمالى ، والموضوع الأخلاقى:

إذا كان «سارتر» قد جعل الجميل هو التخيلى ، وحال بين الواقع والجميل ، فما هى الصلة التى تتبع ذلك ، بين للموضوع الجمالى ، والموضوع الأخلاقى .

فقد كتب «جان بول سارتر» فى ميكولوجية التخيل *The Psychology of Imagination* «من هذه الملاحظات القليلة فانه فى وسعنا أن نجزم بأن الواقعى ليس جميلا بالمرة *The Real is never beautiful* ، فالجمال قيمة تطبيق فقط على ما هو تخيلى ، والذي يعنى نفى العالم فى بنائه الأساسى ، وإنه لمن الحق أن نخلط الموضوع الأخلاقى *Moral* بالموضوع الجمالى *Be-tactic* فقيم الخير تفترض الوجود - فى - العالم وتتعلق بالفعل فى الواقع ، وموضوعها بدأ مع الوجود وينتهى معه ، ولكى نقول ذلك ، فإننا نفترض أن النظرة الجمالية فى الحياة ناتجة ، ويخلط فيها الواقعى مع التخيلى ، (١٣٩)

إننا نجد أنفسنا أمام شيئين متضادين :

الجمال الذى لا ينطبق إلا على ما هو تخيلى ، ثم الأخلاق التى لا يمكن أن تعمل إلا فى الواقع ، الأول يهرب من الواقع ، بينما الأخلاق تلصم بالواقع ، ويرى «سارتر» أن الأخلاق تؤسس قيم الخير . وقيم الخير قد سبقت وأرست الوجود فى العالم ، فهى مرتبطة بالسلوك داخل البنية الحقيقية (الواقعية) ، (١٤٠) بينما الجمال متغير ، متجدد ، مرتبط بالتخيل ، ومضاد للواقع .

والجمال - فى رأى «سارتر» - مرتبط بعلم المنفعة ، مواجه للحسن ، ولا صلة له بالخير ، عكس الأخلاق ، فعلى سبيل المثال ، فإننا نجد أن «الجمال

المفرط لا مرأة يقتل الرغبة فيها Great beauty in a women kills the desire
 for her فحقيقة لا نستطيع أن نقف منها موقفًا جماليًا حين تبدو بمظهر لا
 واقعي هو سبب إعجابنا بها وفي نفس الوقت نسلك نسلكًا واقعيًا نفسيًا حسبي
 يهدف إلى تملكها حسيًا Physical Passosion.. فلكني نشتهيها يجب أن
 تسمى أنها جميلة ، لأن الرغبة وثبة في قلب الوجود Because desire is a plunge in
 the heart of the existence والذي يكمن به كبل مباح هو عرضي ولا
 معقول (١٤١)

وهكذا جعل «سائر» الجميل، هو ما لا تفكر في نفعة، وهو المضاد
 للواقعي والأخلاقي. ونهكذا فثاته يلتقي مع «يتشوق كروتشه» حين يرى أن
 الإرادة التخيرية هي قلوب الانسان القاضل لكنها ليست قلوب الانسان
 الفئان (١٤٢)

ومن الجدير بالذكر أن «أبي» إنسان يمكن أن يلاحظ أنه في المتخيل
 L'Imaginaire يوجد فصل حاد Drastic Separation بين الواقعي والتخيلي،
 بين الحياة والفن وقد طبق هذا على جميع أشكال الفن والأدب، وكأنما قد
 دق إسفينًا Wedge بين الموضوع الأخلاقي والموضوع الجمالي وأيضًا بين
 الرغبة Desire وبين التخيل، وبات الالتزام Commitment في الفن غير ذي
 بال هنا (١٤٣)

وإذا كنا لاحظنا أن سارتر يؤكد على الفصل الحاد بين الموضوع
 الجمالي والموضوع الأخلاقي ، وأنه يطبق ذلك على سائر الفنون سواء كانت
 شعراً ، أو رسماً أم تقرأ إلى حد أن بات الالتزام مستحيلًا، كما أوضح ذلك
 لاسابرا Lacapra في اتيلنا السابق .

وقد كان هذا هو موقف سارتر في كتاباته المبكرة، ولكن هل ما جرم به سارتر - هنا - يعتبر صحيحاً حتى النهاية ؟ أو بمعنى آخر، هل رأى سارتر نفسه أن هذا الرأي صحيح حتى النهاية ؟ وهل استمر تأكيده على الفصل بين الموضوع الأخلاقي والموضوع الجمالي ؟ وهل هذا الرأي يمكن الاكتساع به ؟

ومن الجدير بالذكر أن المتعة الجمالية تختلف نوعياً عن القيمة الخلقية، من حيث المنشأ والمرمى، وأن ما رآه سارتر عند فصله بين الموضوع الجمالي والموضوع الأخلاقي لم يكن جليلاً على النظريات الجمالية، وإن شئنا فكرة - أيضاً - ليس معناه كونها صحيحة . ولقد تطوع سارتر بنفسه لتقويض رأيه - في مفهوم الفن اللاواقعي - واللا التزام، وذلك عندما نشر كتابه «ما الأدب What is the Literature» ومقالاته عن «الأدب الملتزم»، و«أدب الأدب»، وإن كان قد طبق نظرياته الجديدة - والتي تختلف عن رأيه هنا على بعض الفنون وليس جميعها فقد أكد على التزام سائر الفنون . ويمكن أن يقال أنه قد اجتزأ جزءاً من نظريته وقوضه، وحاول أن يبرر بوسائل أخرى عدم التزام ما لا يقع تحت طائلة (النثر prose) .

كما أننا نراه إذ يعزل الفنان عن الواقعي، في كتاباته المبكرة، نراه في كتاباته التالية - فيما بعد الحرب - يربط بين الأدب وبين الواقع الاجتماعي، ويرى أن الأدب منخرط في عصره، وهو ما كان يرفضه، أو يتجاهله على الأقل في كتاباته الأولى .

فقد ربط سارتر بين الموضوع الجمالي والأخلاقي - فيما بعد - وجعل الموقف شرطاً ضرورياً للأدب الجيد، ورأى أنه من المستحيل كتابة رواية جيدة مناهضة للسامية، فجعل الموقف الأخلاقي شرطاً لجودة الأدب

ولم يغفر لـ «فلوير» والأخوين «جونكور» صحتهم عما جرى بعد «كوميون باريس» ولم يغفر لـ «بولير»^(١٤٤) ثورته الجمالية لأنه لم يكن اشتراكيا - على حد قول «فليب تودى»، و«موريس كرانستون»

(٧) موقف الماركسية والعلاقة بينه وبين موقف سارتر:

لقد جاء في القاموس الفلسفى السوفيتى - الطبعة الانجليزية - أن «الصورة Image وسيلة خاصة تستعمل فى الفن لاعادة انتاج أشياء واقعية، حية، وحقيقية ومحسوسة، تدرك مباشرة، فى شكل جمالى محدد . وتملأ النظرية الماركسية فى الانعكاس Reflection بالأساس الاستمولوجى للفهم الصحيح لماهية الصورة الفنية .. كما يلعب التخيل دوراً هاماً فى ابداع الصورة الفنية» (١٤٥)

كما جاء أيضاً أن «التخيل هو القدرة على ابداع الصور الخاصة بالاحساس، أو الفكر فى الوعى الانسانى، على أساس تحويل المؤثرات التى جمعت من الواقع، ولكن دون أن تكون فى تضاد مع الواقع للمعطى فى لحظة معينة، .. وتعتبر وظيفة الخيال ذات أهمية خاصة فى الابداع الفنى حيث يساعد الخيال، ليس فقط كوسيلة للتعميم Generalisation، ولكن أيضاً كقوة تدعى إحياء الصور الجمالية التى تعبر عن معرفة الفنان للواقع، والتخيل ليس حلماً مختلطاً يأخذ الانسان بعيداً عن الواقع . بل إنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحاجات المجتمع، ويساعدنا على معرفة الحياة وتغييرها»^(١٤٦)

فإذا كان سارتر قد باعد بين ما هو واقعى، وما هو تخيلى، ورأى أن الصورة من انتاج الوعى للتخيل، ورأى استحالة تخيل الحجرة التى اقلن بها لأنها واقعية، فانه بذلك يكون معارضاً للرأى الذى يطرحه القاموس المعبر عن وجهة نظر الماركسية المعاصرة فى الاتحاد السوفيتى .

وكذلك فإننا نجد في ربط «سارتر» بين الحلم والتخيل، وبين الهذيان أيضاً والتخيل، ما يعارض نفس وجهة النظر، حيث تتفق العلاقة بين التخيل والحلم

وكذلك رأى ك. أ. فيدين K.A.Fedin أن «التخيل لا يستبعد للمنطق بل أنه يكتسب مدى أرحب بقدر ما يزداد امتزاجاً بالمنطق» (١٤٧) وهو عكس ما رآه «سارتر» أيضاً، بالإضافة إلى تركيز الاتجاه الماركسي على نظرية الانعكاس حيث يعكس «الفن العالم في ضوء مثل يمينها» (١٤٨)

وقد فرق «جورج لوكاش George Lukacs بين الانعكاس في العلم والانعكاس في الفن» ولا على أساس أن الأول تجريدي والثاني عيني فحسب، بل على أساس أن الأول متشابه مع غيره، على حين أن العمل الفني وحدة كاملة محتواة في ذاتها لا تحتاج إلى شيء آخر لأنه ينفذ إلى جوهر الواقع (١٤٩)

وإذا كان «سارتر» قد عارض نظرية «الانعكاس اللينينية» ساخراً، إلا أنه لم يتولاها بالنقد الدقيق، خاصة في مجال الفن، ورغم أن هذا يوصى إلى تعارض بين نظرية «سارتر» والموقف الماركسي اللينيني، إذ أنه جعل الصورة (صورة لشيء ما) وهو بهذا يتفق مع الاتجاهات الواقعية بصفة عامة، والماركسية بصفة خاصة، وإن كانت نقطة انطلاقه تدين - هنا - إلى «هوسرل» والاتجاهات الفينومينولوجية، معتمدة الوصف الظاهري. خاصة إذا علمنا أن «سارتر» لم يتجه نحو الماركسية إلا بعد، وأثناء الحرب، بشكل جدي. هذا من ناحية،

وثانياً : فإننا نجد أن «سارتر» في تعريفه للفن، يتفق عنه صفة الواقعية، فالجميل ليس الواقعي بالمرة، والفن هروب من الواقع، بينما يرى الماركسيون على سبيل المثال «روجيه جارودي R. Garudy»، أن «الفن ليس إلا أسلوب

حياة، وحياة الانسان ليست إلا عملية انعكاس وتخلق لا يتفصمان بعضهما عن بعض لأن الانسان ليس منعزلاً» (١٥٠) كما انتقد سيدنى فنكلشتين «الهروب من الواقع على أنه نظرة فوضوية، وإن كانت أيضاً تمثل حركة ساخرة ضد أصحاب الثروة والسلطة الذين يدبرون شؤون العالم الواقعي ويمثلون في الفن بالأسلوب الرسمي للواقعية الزائفة الأكاديمية» (١٥١)

بل إن «الرأى» الخاصة باعتبار الفن «لا واقعي» قد ووجهت بانتقادات عنيفة من الكتاب الماركسيين، فقد كتب الكاتب السوفيتى «نيكولاي لينزوف Nikolai Leizerov: إن التشويه المقصود للأشكال الحية من أجل فكرة، ضيقة وزائفة ليس هو السمة الوحيدة للفن اللاواقعي، فهناك مظاهر أكثر تعقيداً، فالفن الوجودى الحديث غالباً ما يستخدم عناصر حقيقية من الواقع لكى يطرح التصورات الفلسفية التى تشوهد» (١٥٢)، كما أكد «جورج لوكاش» «أن علم تصوير الواقع تصويراً صادقاً، عن طريق تشويهه، فإنما يمثل صيغة مضادة للفن، وهو نتيجة حتمية للمجتمع الرأسمالى» (١٥٣)، مؤكداً على ما اسماء «بالانتقاء الأصيل» فى مواجهة «الانتقاء الزائف الذى ينحط بالصورة الانسانية ويغنى الكثير مما يمثل جوهر الانسان» (١٥٤)

وبذلك يكون رأى «سارتر» فى الفن بوصفه لا واقعياً، إنما يضاد تضاداً تاماً لرأى الماركسية، بل وللآراء الاجتماعية - على سبيل المثال رأى «تولستوى Tolstoy» والذى كان مقدمة ارتكز عليها بعض الماركسيين - فقد كان تولستوى يرى أن الفن «ليس وسيلة للسعادة، ولكنه واحداً من شروط الحياة الانسانية وأنه وسيلة من وسائل التواصل بين الانسان والانسان، فبينما يوصل الانسان الأفكار بواسطة الكلمات، فإن الشاعر يوصلها بواسطة الفن» (١٥٥) كما يربط بين الفن والمنفعة، الأمر الذى رفضه «سارتر» .

وثالثاً : فإن «سارتر» إذ حال بين المدرك والتخيل، وجعل أحدهما في مواجهة الآخر، ثم عاد وربطهما جاعلاً الثاني شرط الأول، وجعل المضمون والشكل متضامين، وحيث يسبق المضمون الشكل - وذلك في مرحلة متقدمة، في ما الأدب ؟ فإن ما يبدو في وجهة نظر «سارتر» أن العلاقة بين (المدرك والتخيل، الشكل المضمون) تبدو علاقة جامدة، وميكانيكية. وهو في هذا يتفق مع بعض الآراء التي سادت وجهة نظر الماركسية، من خلال «الزادوفية» تحت وطأة سيطرة الستالينية - في الحياة السياسية. ولكنه يختلف بالضرورة مع الآراء التي تسمى جدلية العلاقة بين المحتوى والشكل، والتي ترى أن «العامل الفني وحدة من المحتوى والشكل، المحتوى هو جسده من الفكر والشكل هو التحقق الموضوعي للمعنى لفكره» (١٥٦) وكما أوضح هذه العلاقة بدقة واستفاضة، الكاتب الماركسي «ارنست فيشر Ernst Fischer» في نظريته عن البلورات موضحاً أنه توجد علاقة جدلية بين الشكل والمضمون، فالشكل «هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين». والصفة المميزة للمضمون هي الحركة والتغير، ولذا يمكن أن نقول: «إن في هذا القول مبالغة في التبسيط - أن الشكل محافظ وأن المضمون ثوري» (١٥٧)، وأشار أيضاً إلى أن المضمون يسبق الشكل، «وأن المضمون الاجتماعي لا يعبر عن نفسه تعبيراً مباشراً بل يلجأ دائماً إلى الخطوط المنحنية» (١٥٨)، وربط بين المضمون والواقع الاجتماعي، وفرق بين الموضوع - حيث كل الأشياء المتجسدة في الواقع يمكن أن تكون موضوعات يستخدمها الفنان - وبين المضمون الذي يتقبل رأي الفنان، وأن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال مؤلف الفنان وحده (١٥٩) وجعل مما نطلق عليه الأسلوب «إنما هو التعبير العام في الفن عن عصر، عن مرحلة

ولكن إذا كان المضمون (المحتوى) يحدد الشكل كما أوضح «فيشر» - وهذا يتفق مع رأى «سارتر» - فى ما الأدب ؟ فإن ما يحدد المحتوى، هو ما أطلق عليه «ج . لوكاتش» «المنظور» والذي يحدد أيضاً الاتجاه الذى تتطور فيه الشخصيات الروائية والمسرحية، كما يربط بين التسميط والمنظور، (١٦١) ويؤكد على ضرورة الشخصيات النمطية، متابعاً رأى ف. انجلر. P. Engle، الأمر الذى يرفضه «سارتر» .

ويبدو واضحاً، فيما يتعلق بمشكلة الشكل والمضمون (المحتوى) - المدرك والمتخيل - أن «سارتر» لم يكن قد وقع بعد تحت سيطرة التفكير الماركسى، وأنه ينتمى إلى اتجاه آخر، هو الاتجاه الفينومينولوجى.

رابعاً : إذا كان «سارتر» قد رفض أن يكون الفن نافعاً، وعزله عن الواقع، ورأى أن الواقعى ليس جميلاً بالمرّة - كما اسلفنا - وحال بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى، بل وبين الرغبة والمتعة الجمالية، كما رأينا فى مثال المرأة المفرطة الجمال، وجعل الفن هدفاً فى حد ذاته، فإنه يكون بذلك قد رأى عكس ما يراه الماركسيون حيث يجعلون الفن جزءاً من البناء الفوقى فى المجتمع (١٦٢)، ويربطون بينه وبين الواقع الاجتماعى والمصر ولا يفصلون بين الجمال الفنى والقدرة على تغيير الأوضاع الاجتماعية، ولذا فهو يصدق عليه ما رآه مؤخرًا - عندما نشر كتابه نقد العقل الديالكىلى - بأن الفلسفة فى هذا العصر إما أن تتكامل مع الماركسية (١٦٣)، أو تكون رد فعل ضدها، إذ أنه فى هذه النقطة يضاد للماركسية، الأمر الذى سوف يعاد فيه النظر بالنسبة لـ «سارتر» سواء على مستوى الفلسفة أو الفن فيما بعد.

هوامش الفصل الثاني

- (1) Warnock, Mary: the Philosophy of Sartre, op.cit., p. 23.
- (2) Areti, Salvane : Creativity, the magic Synthesis, Basic books, Inc, Publishers, New York, 1976, p. 45.
- (3) Manser, A.H: The Image, Enc. Ph. Vol. 3, 1967, Ed., pp. 133, 134.
- (4) Hume, David: A treatise of human nature, Penguin book, London; 1969, p. 22.

(٥) ديكرت، رينيه : التأملات في الفلسفة الأولى، ترجمه وعلق عليه
وقدم له ، عثمان أمين، الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة يناير
١٩٦٩ ص ٢٤٥

(٦) ديكرت، رينيه: مبادئ الفلسفة - الجزء الثاني، عن النصوص
الترجمة في: نجيب بلدي، ديكرت . دار المعارف بمصر ، القاهرة،
١٩٥٩ ، ص ١٤٢

(٧) باركلي، جورج : رسالة في المعرفة البشرية، عن النصوص المختارة
الترجمة في : يحيى هويدى ، باركلي ، دار المعارف بمصر ،
القاهرة، ١٩٦٠ ، ص ١٤٢

(٨) المصدر السابق : عن يحيى هويدى، مصدر سابق، ص ١٤٢

(9) Manser, A.R : The Image, op. cit, p 134

(10) Ibid : p 134

(11) Ibid : p 134

(١٢) زكريا، فؤاد: اسينورا، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٢ ص ٨٥

(13) Manser, A.R : The Imagination, Enc. ph. Vol.3, 1967
Ed. p136.

(14) Lloyd. G.ER; Aristotle, The growth, structure of his thought - Cambridge univesity press, 4 th published, Cambridge, 1980 pp 191,192.

(15) Manser, A.R: The Imagination, Op. cit, p 136.

(16) Hume,D.: Atrcatise of Human nature op. cit, p 9.

(١٧) ديكرات رينيه : التعلات في الفلسفة الأولى ، مصدر سابق ، ص
٢٤٠ ، ٢٤١

(18) Manser, A.R: Imagination, op. cit, p 136 .

(19) Ibid: p 137

(20) See: Wimsattjr, William K.: Literary criticism - A Short History -Romantic criticism - 3 rd part, Routledge; Kegan paul 1st ed - London - 1970 - Chapter 18, p 389

(21) Manser, A.R: Imagination, op. cit, p 137

(22) Coleridge,S.T: Biographia Literaria, p 202 - See: Wimsatt Jr, W.K: Literary criticism, Op. cit, p 389

(23) Ibid: The same page

(24) "Conversation and Reminiscences Recorded by the (Now) Bishop of lincoln" - Words Worth's prose works,ed Grossat,1 465; CF.RD.Havens, the Mind of a poets , Baltimore, 1941, p 208, see: Wimsatt jr, William K.: Literary criticism op. cit, p 387

(٢٥) مورايورا، سير : الخيال الرومانسى ، ترجمة ابراهيم المصيرقى ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٧

- (٢٦) المصدر السابق : ص ١٢
- (٢٧) المصدر السابق : ص ٩
- (٢٨) إبراهيم، زكريا : برجسون ، دار المعارف بمصر ، القاهرة (١٩٥٩) ، ص ص ٢٣ ، ٢٤
- (29) Olafson, Frederick A.: Sartre, J.p, Enc. ph. vol 7, 1967 Ed., p 29o
- (٣٠) وهبة، مراد وآخرون : ملف خاص عن سارتر، مجلة الطليعة، العدد الثاني، السنة الثالثة، فبراير ١٩٦٧ ، القاهرة ص ١٢٦ .
- (31) Warnock, Mary: The philosopany of sartre, op. cit, p 23
- (٣٢) وهبة، مراد وآخرون : ملف عن سارتر، مصدر سابق ص ١٢٦
- (33) Warnock, Mary : The philosophy of sartre, op. cit, p24
- (34) Ibid : p 24
- (٣٥) وهبة،مراد وآخرون: ملف عن سارتر، مصدر سابق ص ١٢٦
- (36) Warnock, Mary : The philosophy of sartre, op. cit, p 24
- (٣٧) وهبة وآخرون : ملف عن سارتر مصدر سابق ص ١٢٦
- (٣٨) المصدر السابق ص ١٢٢٧
- (39) Caws, Peter: Sartre, op. cit, p 31
- (40) Warnock, Mary: The philosophy of sartre, op. cit, p 24
- (41) Ibid : p 24
- (42) Ibid : p 24
- (43) Ibid : p 24
- (44) Sartre, J. P. : Life / Situation, Essays written and spoken, Translated by Paul Auster and Lydia Davis, Panthoso book New York, 1977 p, 27, See, Caws, Peter: op.ci.,

p. 31:

(45) Hegel, G. W. F. : *Phenomenology of Spirit*, Translated by: A. V. Miller Clarendon press, Oxford, 1977, p. 10, See: Caws, P., pp. 31-32.

(46) Sartre, J.P. : *Imagination*, Translated by Forrest Williams, University of Michlan Press, Ann Arbor, London, 1962, p. 2.

(47) Warnock, Mary: *The Philosophy of Sartre*, op.cit., p. 24.

(48) Caws, Peter: Sartre, op.cit., p. 34.

(49) Clafason, Frederick A.: Sartre, J.P.; op.cit., p. 290.

(50) Caws, Peter: Sartre, op.cit., p. 34.

(٥١) Erlenisse ، وجدت في الأصل بالألمانية، ومعناها «حادث» ،

راجع للمعجم الألفي العربي، أعده وأصدره جوتتر كرال، مكتبة

لبنان، بيروت، ١٩٧١، ص ١٣٧ .

(52) Warnock, Mary: *he Philosophy of Sartre*, op.cit., pp. 34, 35.

(53) Caws, Peter: Sartre : Sartre, op.cit., p. 35.

(54) Thody, Philip: Sartre, *Autobiographical introduction*, op.cit., p. 34.

(55) Warnock, Mary: *The Philosophy of Sartre*, op.cit., p. 25.

(56) Sartre, J.P. : *Imagination, psychological critique*, op.cit, p. 3:

(٥٧) ألقنطور ، شبح أمطوري في الميثولوجيا الأفريقية، نصفه الأول

إنسان والنصف الآخر حصان.

Hayward, A.L. & Sparkes, J.J.: (ed.) of Cassell's English disctionary, Cassell-London, 1962, p. 182.

(58) Husserl, E.: *Ideas*, tr. W.R. Boyce Gilson, Allen, Un-

ion, London; 1931; p. 91. See: Caws, P.: Sartre, op.cit, p. 35.

(٥٩) الخيمرا Chimera شبح له رأس أسد وذيل أنقى وجسد ماعز،
مذكور في الميثولوجيا الأغريقية ، راجع : Cassell's English
Dictionary ، مصدر سابق ، ص. ١٩٤ .

(60) Caws, Peter: Sartre, op.cit., p. 35.

(61) Ibid: p. 35.

(62) Warnock, Mary: The philosophy of Sartre , op.cit., p. 26.

(63) Manser, A.R.: Sartre ad Le Neat, philosophy Vol., XXXVII,
No. 137, April-July, Macmillan, Lonon, 1961, p. 181.

(64) Ibid: P. 181.

(٦٥) هلال ، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، الأنجلو المصرية،
القاهرة ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧١ ، ص ٤٣٦ .

(66) Sartre, J.P.: L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1949: p.19

عن : هلال ، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث ، مصدر
سابق، ص ٣٤٧ .

(67) Sartre, J.P.: L'Imaginaire, op.cit., p. 23 & 26, 231;

Sartre, J.P: Being and Nothingness, op.cit. , p. 63.

See: Manser, A.R.: Sartre and le Neat, op.cit, p. 162.

(68) Ibid: p. 182.

(69) Sartre, J.P.: L'Imaginaire, op.cit., pp. 26, 27.

عن هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، الأنجلو
المصرية ، الطبعة الخامسة ، مصدر سابق ، ص ٤٣٨ .

(70) Manser, A.R.: Sartre and le Neat, op.cit., p. 182.

(71) Olfason, Fredrick A.: Sartre, J.P., op.cit., p. 290.

(72) Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, op.cit., p. 26.

- (73) Ibid, p. 26.
- (74) Ibid: p. 26.
- (75) Thody, Philip: Sartre, A Biographical Introduction,
op.cit. pp. 30-37.
- (76) Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, op.cit., p. 28.
- (77) Ibid : p 29.
- (78) Ibid : p 30.
- (79) Kaplan, Edward K.: Gaston Bachelard's philosophy of
Imagination, an introduction - in philosophy and phenom-
enological Research Journal Vol. XXXIII No. I, Sep-
tember, 1972, State University of New York, 1972, p. 4.
- (80) Ibid., p. 2.
- (81) Ibid, p.2.
- (82) Bachelard, Gaston: L'Aire et les Songes, Essai sur
L'Imagination du mouvement-Carti, Paris, 1943, p. 204,
See, Kaplan, Edward,K.: op.cit., p. 3.
- (٨٣) وهبة ، مراد وآخرون : ملف عن سارتر، مصلر سابق، ص ١١٧ .
- (84) Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, Translated
by Bernard Frechtman, Philosophical Library, New
York, 1948. p. 273.
- (85) Ibid., p. 273.
- (86) Ibid., p. 273.
- (87) Ibid., p. 273.
- (88) Lacapra, Dominick: A preface to Sartre, op.cit., p. 27.
- (٨٩) وهبة ، مراد ، آخرون : مصلر سابق، ص ١٢٩ .
- (90) Thody, Philip: Sartre, a biographical introduction, studio

vista, London, 1971, p. 30.

(91) Sartre, J.P. : The Psychology of Imagination, op.cit., p. 273.

(92) Lacapra, D.T.: A preface to Sartre, op.cit., p. 55.

(٩٣) هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، مصر سابق،
ص ٤٣٨.

(94) Sartre, J.F.: The psychology of Imagination op.cit., p. 274.

(٩٥) (هنري ماتيس Henry Matisse ١٨٦٩ - ١٩٥٤) : رسام من
جماعة (Fauve group) والتي ظهرت أعمالهم في معرض
لمجموعة من الفنانين الفرنسيين عام ١٩٠٥ في باريس، حيث
علقت أعمالهم في غرفة واحدة ، ولم يكونوا ينتمون إلى اتجاه
واحد، وقد ميزت أعمالهم بالتشويه للمتعمد للواقع ، والألوان
الفاقمة وقد قام «ماتيس» بتنظيمهم، في جماعة تحت الاسم السابق).
راجع:

Murray, P. & Imarray, L: The penguin Dictionary of Art
and Artisits Penguin Books, London, 4th ed., 1976, pp.
159 & p. 287-288.

(96) Sartre, J.P. : The psychology of Imagination, p. 275.

(97) Ibid. p. 275.

(98) Ibid: P. 275.

(99) Ibid., P. 275.

(100) Ibid., P. 276.

(101) Berdyaev, N. : The Beginning and the End, Haper
Troch Books, New York, 1957, p. 75.

(102) Sartre, J.P., The Psychology of Imagination, op.cit., p.
277.

(103) Ibid., P. 277.

ويشير «سارتر» في الهامش عند نهاية هذه الفقرة إلى أنه في مثل هذا الإحسان: فإن المسئلة المتخذة يمكن أن نقول أن خطواتها المضطربة تساعد على تمثيل رجل «أوفيليا» Ophelia، فإذا فعلت ذلك فإن هذا قد حدث لتحويلها إلى ما هو، واقعي، وأنها استطاعت أن تفهم وهي تمثل رعب «أوفيليا» ذلك الرعب في ذاته.

(١٠٤) هلال، محمد غنيمي: الأدب الحديث، مصدر سابق، ص ٤٤١، ومن الجدير بالذكر أن سارتر يرد على وجهة نظر «كانت» التي وافق عليها هنا في كتابه ما الأدب؟ مفتدًا، راجع سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال مكتبة الأنجلو المصرية، المصرية، مايو ١٩٧١، ص ٥٨ - ٥٩.

وأيضا الفصلين الثالث والرابع من هذا البحث

(105) Thody, Philip, Jan Paul Satre, A. Literary and Political Study, Hamish Hamtton, 1st published, London, 1954, p. 8.

(106) Sartre, J.P. : The Psychology of Imagination, op.cit., p. 278.

وهو تلخيص لنفس الصفحة

(107) Ibid, p. 240

(108) Ibid, p. 279.

(109) Ibid, p. 279.

(110) Ibid, p. 280.

(١١١) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ١٣٦.

(١١٢) المصدر السابق، ص ١٣٣.

(113) Sartre, J.P. : Literary and Philosophical Essays, Translated by Annette Michelson, Rider and company,

London, 1955, p. 96.

(١١٤) هلال ، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مصر سابق، ص ٣٠٣.

(115) Kant, I: Critique of Judgement, tr. by J.H. Bernard
Hafner press, Adirision of Machmillan, 1951
See: Kennick, W.: Ed. of Art and Philosophy, Reading
in Esthetic, st. Martain's press, N.Y., 1974, p. 605.

(١١٦) الهندى، عبد الفتاح : هيجل، دار المعارف بمصر، ص ١٧٣.
(١١٧) المصدر السابق، ص ٧٧٦.

(118) Caws, Peter, Sartre, op.cit., pp. 31, 32.

(١١٩) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصر سابق،
ص ٥٧.

(١٢٠) المصدر السابق، ص ٥٧.

(١٢١) المصدر السابق ، ص ٢٢٣.

(١٢٢) وهبة، وآخرون: ملف عن سارتر، مصر سابق، ص ١٢٩.

(123) Sartre, P.: L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1940, p. 240.

عن : إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصر
سابق، ص ٢٣٦.

(١٢٤) وهبة ، وآخرون ، مصر سابق، ص ١٢٩.

(١٢٥) مجاهد ، مجاهد عبد النعم، علم الجمال في الفلسفة
المعاصرة، مصر سابق سابق ، ص ٤٨.

(١٢٦) المصدر السابق، ص ٤٩.

(١٢٧) سارتر: ما الأدب؟ ، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة
الأنجلو المصرية، القاهرة، مايو ١٩٧١، ص ٤٥.

(١٢٨) مجاهد : مصدر سابق، ص ٤٢.

(١٢٩) المصدر السابق، ص ٤٢.

(130) Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, op.cit., p. 242.

عن مجاهد ، مجاهد عبد النعم : مصدر سابق، ص ٤٣.

(١٣١) سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٧٢.

(١٣٢) المصدر السابق، ص ٧٢.

(١٣٣) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٣٨.

(١٣٤) كروتشة ، بنلكو : المجلد في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٤٧، ص ٥٥.

(١٣٥) دويو ، جون : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم : زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية (القاهرة) بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (نيويورك)، سبتمبر ١٩٦٣، ص ١١١.

(١٣٦) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٣٨.

(١٣٧) المصدر السابق، ص ٢٣٩.

(١٣٨) المصدر السابق، ص ٢٣٩.

(139) Sartre, J.P. : The Psychology of Imagination, op.cit., p. 281.

(١٤٠) موردخ، إيهس: سارتر للفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ٧٠.

(141) Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, op.cit., p. 282.

(١٤٢) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن عفى الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٤٦.

(143) Lacapra, D. T. : Apreface to Satre, Op. Cit., P. 275.

الالتزام هو موضوع الفصل الرابع، وسوف نناقش فيه بالتفصيل هذه المشكلات.

(١٤٤) بالنسبة لأراء «سارتر» حول الكتاب والفنانين ، وسوف نناقشها في الفصل الخامس .

(145) Resenthal, M & Yudin, P. : A Dictionary of Philosophy, op.cit., p. 207.

وسوف نشير بإيجاز للنظرية الماركسية.

(146) Ibid : P. 207.

(147) Fedin, K.A.: Collected Works, Russ. ed. Vol. g, 1962, p. 634, See: Mysnikov, Alexander: Tradition and Innovation, translated by kate cook, In: Problems of modern Aesthetics- progress publishers, 1st printing, 1959, p. 213.

(148) Myasnikov, Alexander: Tradition and Innovation, op.cit., p. 195.

(١٤٩) مجاهد، مجاهد عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة للعاصرة، مصدر سابق، ص ١٠٩.

(١٥٠) جازودي، روجيه : واقعية بلا ضفاف، (بيكاسو، سان جون بيرس، كافكا) تقديم : آراجون، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حنّاد، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٩.

(١٥١) فنكلشتين، سيلنى: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة

١٩٧١، ص ١٩٢.

(152) Leizerov, Nikolay: The Scope and Limits of Realism, translated by Kate cook, In: Problems of Modern Aesthetics, op.cit., p. 303.

(١٥٣) لو كاش، جورج: معنى الواقعية للمعاصرة، ترجمة أمين الميوطى، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٧.

(١٥٤) المصدر السابق، ص ٩٦، ٩٧.

(155) Tolstoy, Leo: Art; The Language of Emotion, In: Aesthetics edited by : Jerome Stolnitz, sources of philosophy a mMichillan series, New York, 1967, p. 41.

(١٥٦) فنكلشتين، سيلنى : الواقعية فى الفن، مصدر سابق، ص ٤١.

(١٥٧) فيشر، ارنست : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حلیم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٦٤.

(١٥٨) المصدر السابق: ص ١٩٤، ١٩٥.

(١٥٩) المصدر السابق، ص ١٧٢.

(١٦٠) المصدر السابق، ص ١٩٧.

(١٦١) لو كاش، جورج: معنى الواقعية للمعاصرة، مصدر سابق، ص ٣٩، ٧٠.

(١٦٢) سوف ندرس هذه العلاقة فى الفصل الثالث.

(١٦٣) راجع الفصل الأول من هذا البحث، القسم الثالث.

الفصل الثالث

وبشمل :

- ١ - هل توجد علاقة بين الفن والأدب وبين المجتمع؟
- ٢ - طبيعة العلاقة بين الأدب والفن ومجمل البناء الفوقى، وبين البناء التحدى.
- ٣ - هل يعبر الأدب والفن عن طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية.
- ٤ - الفنان والكاتب وعلاقتهم بالطبقات المحافظة.
- ٥ - الأدب والفن والحزب الشيوعى.
- ٦ - هدف الكاتب.
- ٧ - الكاتب والجمهور.

الفصل الثالث
العلاقة بين الأدب والفن
وبين
المجتمع والجمهور

(١) هل توجد علاقة بين الفن والأدب، وبين المجتمع ؟

لقد كتب ج. بليخانوف: (إن العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية سؤال يلوح دائماً بقوة في كل الأدب التي بلغت حدًا من التطور *Absoluto* stage of development وغالبًا ما يجاب على هذا السؤال بإحدى طريقتين متعارضتين . البعض يقول إن الإنسان لم يكن للراحة *Sabbath*، ولكن الراحة وجلت من أجل الإنسان والمجتمع لم يصنع من أجل الفنانين، إنما الفنانون للمجتمع، ووظيفة الفن هي تطوير الوعى الإنسانى *development of man's consciousness* وتحسين النظام الاجتماعى *improve the social system*، بينما يرفض الآخرون بشدة وجهة النظر هذه، وفي رأيهم أن الفن يقصد للذات، ليحولونه عما يعنى أى إنجاز لهدف إضافي حتى ولو كان تبيلا جدًا، إنهم يحطون من مرتبة العمل في الفن) (١)

والجنير بالذكر أن وجهتى النظر تلك تتقاسمان تاريخ التفكير الجمالى، وإن كان يوجد من المفكرين من حاول أن يوفق بين الطريقتين، فى الوقت الذى واجهنا فيه آراء متطرفة من كلا الجانبين، سواء بربط الفن بالمجتمع عن طريق جعل الظاهرة الجمالية مجرد ظاهرة اجتماعية، وأن الفن هو دائماً فى خدمة الجمهور (٢) وبين آراء رفض أية صلة بين الفن والأدب، وبين المجتمع، بتعليق الفن خارج الصراعات والتكتلات الاجتماعية. ذلك أن بعضًا من خصوم الفن - على حد قول د. زكريا إبراهيم : «قد توهموا أن النشاط الفنى مجرد ترف كمالى سوف تستغنى عنه الإنسانية فى مستقبل قريب أو بعيد» (٣).

ولكن إذا كانت «الظاهرة الجمالية فى أصلها ظاهرة إنسانية، وأن الفن هو فى صميمه لغة إنسانية يحقق البشر عن طريقها ضربًا من التواصل فيما

بينهم^(٤) فيأثنا نرى أن الفن وثيق الصلة بالإنسان - والذي هو كائن اجتماعي - يكون وثيق الصلة أيضاً بالمجتمع ذلك أن الإنسان، لا يقف وحيداً خارج العلاقات الاجتماعية، حيث يأبى وعيه نتيجة وجوده الاجتماعي، على أساس جلدلى يتم فيه تبادل التأثير والتأثر، وحيث لا يمكن فصل الإنسان أو عزله بعيداً عن الأحداث التي يشارك فيها أفراد مجتمعه وطبقته.

ولكن قد يرى البعض أن الفن ليس إلا من إنتاج أفراد على درجة عالية من الحلق والمهارة، أو بالأحرى، عباقرة، أفلاذ، وبالتالي لا يمكن أن ينسحب عليهم التعميم الاجتماعي. فهل من حل إذن - فى هذه الحالة - لمشكلة الصلة بين الفنان والأديب وبين المجتمع؟

اجابة على هذا السؤال يكتب «سولنى فكلشتين» Sideny Finkelstein (إن الأعمال الفنية هى من إنتاج فنانين أفراد، غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية وإذا لم يكن الرسم أو النحت جزءاً من الحياة الاجتماعية، فسيكون من المستحيل إنتاج الرسومات الفردية وتماليل النحت)^(٥).

والفن لم يكن «نتاجاً فردياً، بل جماعياً، وإن كانت البوادر الأولى للفردية قد ظهرت بشكل موزل فى شخص العراف»^(٦)، وكانت الأغاني والطقوس السحرية تمثل نوعاً من النشاط الفنى الجماعى، لم يفقد طابعه، «فقدنا كاملاً حتى انتمناء وقت طربل على زوال الجماعة البدائية، وحلول مجمع الطبقات والأفراد»^(٧)، فالفن فى أصوله نشأة جماعية، ولكن الفردية تغلغلت فيه نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقات وضمت الفواصل بين البشر.

ويؤكد «ج. بليخانوف» G. Plekhanov على تأثير المجتمع والبيئة والاجتماعية والتي لا يفلت - حتى العباقرة والأفلاذ من تأثيرهما - والذين هم بصرة أو بأخرى ليسوا إلا نتاجاً اجتماعياً، وإن كانوا يظهرون كما لو

كانوا يحملون عنصراً استثنائياً فيقول «أما نحن فنقول إن العبرى - فى مجال الأفكار الاجتماعية يسبق معاصريه بمعنى أنه يلمح مبكراً عنهم معنى العلاقات الاجتماعية الجديدة التى تظهر للوجود. وبالتالى مستحيل فى هذه الحالة حتى الحديث عن استقلال العبرى عن بيئته» (٨)، فهو وإن كان يملك تميزاً خاصاً فى القدرة على التعامل مع الواقع، بصورة تجعله يملك طاقة نبوية يسبق بها تصورات البشر العاديين أو الآخرين، إلا أنه لا يحدق فى فراغ، وإنما يبحث - أو يلمح مبكراً - فى معنى العلاقات الاجتماعية، أى لم تنقطع صلته عن المجتمع بل وقد رأى ج.م. جويو G.M. Guyau (بأن الصفة الأولى للعبرى هى قدرته الهائلة على التعاطف، ونزوعه القوى نحو التواصل الاجتماعى) (٩)، «وإذا كان تاريخ الفن يوضح تطوراً - أو بلغة أكثر احتراراً - تغيراً - يطرأ عليه من حين إلى حين، فإن تغيراته هذه بالضرورة وثيقة الصلة بتغيرات أخرى، وهى فيما يرى ج.م. جويو: «إنما تقابل تغيرات الأخلاق والحالة الاجتماعية واللغات وحتى أشكال السياسة» (١٠).

وإننا إذا تأملنا تطور الأنواع الأدبية والفنية ونشأتها وتغيرها، وانقراضها أو تلاشيها فإننا نجد أن صلة وثيقة بين هذه الأنواع الأدبية فى كل مرحلة من مراحلها، وبين العلاقات والأوضاع الاجتماعية، فالذى «يحدد الفنون والأنواع السائدة فى كل مرحلة من مراحل التطور الاجتماعى، هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التقنية، والمثل العليا الجمالية والفكرية، والعلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة، وعلى هذا فالنوع الأدبى محكوم فى نشأته وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى محدد، ومحكوم فى طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخى الذى أثمر هذا النوع» (١١).

وقد كتب المفكر الماركسى «روجيه جارودى Roger Garoudy» فى كتابه «ولقمة بلا ضفاف»: «الفن ليس إلا أسلوب حياة، وأسلوب حياة الناس عبارة عن عمليتين انعكاس وتخلق لا يتفصمان بعضهما عن بعض لأن الإنسان ليس منعزلاً. وعندما تواتيه فرصة التفتح والانطلاق، إنه يتحول إلى عالم صغير يحمل فى طياته ثقافة الجنس البشرى السابقة عليه، أما حاضره، فيتمثل فى «تواجد» عصره فى كيانه، إنه يعيش حياة جامعة تجعل من حدوث انهيار فى سوق الأوراق المالية فى نيويورك، أو انعقاد مؤتمر فى موسكو أو قيام أحزاب فى أسبانيا، مسائل شخصية تمسه. إنها الحياة جامعة «تأكل فى كفيها كل دروب الدنيا» - على حد قول «سان جون بيرس». وهو يشارك فى الحركة الشاملة للكون، ولتاريخه، والمشاركة تعنى فى آن واحد أن يكون مرآة للكون وأن يساهم فى حركته»^(١٢).

إن الفنان أو الكاتب كلاهما غير قادر على الإفلات من برائن علاقاته الاجتماعية، وبرائن عصره الذى يشكل ضميره، وقد رأى «جان بول سارتر» Jean Paul Sartre أنه من المستحيل على «الكاتب»^(١٣) أكثر من أى شخص آخر، أن يتخلص أو أن يقلت من الاندراج فى العالم، وما كتاباته إلا نموذج العام المتفرد ومثاله، فمهما تكن طبيعتها فإن لها هذين الوجهين المتكاملين: تفرد كينونتها وعمومية مراميها - أو بالعكس (عمومية الكينونة وتفرد المرامي). وما الكتاب بالضرورة إلا جزء من العالم تجلى من خلاله كلية العالم دون أن تسفر مع ذلك النقاب عن وجهها أبداً^(١٤)، بل ويصل إلى أبعد من ذلك حين يقر «أن المطالب المتجددة دائماً فى المجتمع، وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة ووسائل فنية متجددة»^(١٥)، وبذلك يكون تأثير الواقع الاجتماعى، والمشكلات الميتافيزيقية ليس فقط على

المحتوى الأيديولوجي للعمل ولكن أيضاً على الشكل الفني والأسلوب
(Style)

وكل عمل فني أو أدبي سوف يكون له معناه... على حد تعبير المفكر الماركسي «جورج لوكاتش» (George Lukacs) (في حدود تعبيره عن العملية الجبلية بين الإنسان كفرد، والإنسان ككائن اجتماعي) (١٦)، وقد رأى «ج.ب. سارتر» (أن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني، ... والموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم، ... ويهدف العمل المنتج للفنان إلى تجسيد شامل للعالم كلها، ... ذلك أن الهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم العالم بعرضه كما هو، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان، ... كما تتجلى مهمة الكتابة في الكشف عن مغزى العالم) (١٧).

وإننا نلمح هنا وجود تقارب بين آراء «سارتر» والماركسيين، في رؤية العلاقة بين الفن والواقع الاجتماعي، أو العالم، ولكن ذلك لم يمنع من وجود نص، يعارض هذا التقارب، بل يختلف عن كل الآراء الماركسية الشائعة، والأكثر من ذلك هو أن هذا النص ليس لأحد الماركسيين المعاصرين، وإنما لـ «كارل ماركس» (Karl Marx) نفسه أحد مؤسسي الماركسية، إذ كتب «في الفن نعرف أن بعض فترات ازدهاره المعينة لا توجد بينها علاقة بأي حال، وبين التطور العام للمجتمع، ولا توجد بينها بالتبعية وبين القاعدة المادية، أو هيكل ونظام المجتمع في شكل من أشكاله» (١٨).

ويشرح ذلك فيريفييل: بأن تطور الفن يكون كتطور المجتمع، ولكن ليس على نفس الوتيرة، فقد ترقى بعض الفنون عن بعضها، وإن كان لابد من وجود أسباب موضوعية لذلك تتبع من أصل اقتصادي واجتماعي». (١٩)

هذا وإننا نرى أن رأي «كارل ماركس» السابق إنما يعتبر أبلغ رد على

دعاة العلاقة الميكانيكية بين الفن والمجتمع، أكثر منه دفعا فى اتجاه الفن للفن

وعلى ذلك فإن «سارتر» يعتبر متفقاً مع الماركسيين فى ضرورة وجود العلاقة بين الأديب ومجمعه .

(٢) طبيعة العلاقة بين الأدب والفن ومجمل البناء الفوقى، وبين البناء التحتى

إذا كنا قد توصلنا إلى أنه توجد علاقة وثيقة بين الفن وبين البنية الاجتماعية، فإن السؤال الذى يبدو عظيم الأهمية الآن هو:

ما طبيعة هذه العلاقة؟ أوالى أى مدى يتأثر الفنان والفن والأدب بالمجتمع، والعكس كذلك ؟ .

وبدليةً فإبتنا نرى أن «الفن عنصر من البناء الفوقى Super Structure وبذلك فإن العلاقة القائمة بين البناء التحتى Inferior Structure وبين البناء الفوقى. تنسحب على العلاقة بين - الأول - أى البناء التحتى، وبين الفن والأدب . (ومن القوى المنتجة، وعلاقات الإنتاج وتطور المجتمع الاقتصادى يقوم البنيان السفلى، الذى ينهض عليه البنيان العلوى الأيدولوجى بضاعته، فالمؤسسات السياسية والقانونية والمعتقدات الدينية والأخلاقية، والأدب والفنون، تعكس جميعها، فيما تميل إليه وتقرره، وتبتدعه من أعمال الظواهر الاقتصادية التى يستقر عليها المجتمع) (٢٠)، فالبناء الفوقى (العلوى)، إنما يعكس الأوضاع التى يكون عليها البناء التحتى (السفلى)

وهذه العملية التى ينبعث بها التركيب العلوى «غير ملحوظة من جانب الناس فهم لا ينظرون إلى هذا التركيب العلوى باعتباره نتاجاً مؤقتاً لعلاقات

مؤقتة، بل كشئ طبيعي وإجبارى أساساً» (٢١).

والماركسية تؤكد هنا باشتراط البناء الفوقى بالبناء التحتى، مما يجعله موقوتاً به، بل «ولا يمكن ان يظهر بناء تحتى معين حتى تظهر الظروف المادية الملائمة» (٢٢)، وبهذا تكون «البناء التحتى أهميته الأولية لأنه يشكل الأساس الذى يقوم عليه البناء الفوقى. Super Structure» (٢٣)

ومع أن الفلسفة الماركسية أكدت على أسبقية (قبلية) البناء التحتى، إلا أن ذلك لا يعنى أن العلاقة بين البنائين علاقة ميكانيكية، وإنما على العكس من ذلك تقوم علاقة جدلية «ديالكتيكية» بينهما، «فإذا كان العامل الاقتصادى هو الذى شكل فى النهاية العمل الحاسم، فليس معنى ذلك أن البنائات العلوية Superior Structures الفكرية لعب دوراً سلبياً، أو أنها مجرد انعكاس لعملية التطور المادى إن البنائات العلوية الفكرية تعود فتؤثر على الحياة الاجتماعية سواء بدعمها، أو بزعزعتها ومن ثم كانت الأهمية الأولى للأفكار فى صراع الطبقات أهمية أكدها ماركس وإنجلز مراراً» (٢٤)

ولقد كانت العلاقة بين الوضع الاقتصادى ومجمل البناء التحتى، وبين الفن ومجمل البناء الفوقى من الموضوعات الشائكة، والتي لازالت حتى الآن تتعرض للالتباس، وقد لاحظ ذلك، «فردريك إنجلز F.Engles»، أحد مؤسسى الماركسية، فكتب فى رسالة له إلى «جوزيف بلوخ» «بمقتضى التصور المادى للتاريخ فإن العامل الحاسم الفعلية فى التاريخ هو، فى التحليل الأخير، إنتاج الحياة المادية، وإعادة انتاجها. ولم تؤكد، لا أنا ولا ماركس أكثر من ذلك قط، فإذا جاء أحدهم فيما بعد ولوى رقبة ذلك، إلى حد القول بأن العامل الاقتصادى وحده هو الحاسم الفعلية، فسيأتى يكون قد حول تلك الصيغة إلى

جملة فارغة، مجردة، عابثة؛ إن الوضع الاقتصادي هو الأساس لكن مختلف أجزاء البنية الفوقية.. الأشكال السياسية للصراع الطبقي وتناحجه، الدساتير التي تسنها الطبقة الظافرة عند كسب المعركة.. النخ، الأشكال الحقوقية وحتى إنعكاسات جميع هذه الصراعات الفعلية في دماغ المتصارعين، من نظريات سياسية وحقوقية وفلسفية وتصورات دينية وتطورها اللاحق في شكل معتقد جامد مذهب، تمارس بدورها تأثيرها على مسار الصراعات التاريخية وتحدد برجان كفة، شكلها في العديد من الحالات (٢٥).

وبهذا تتحدد بدقة العلاقة بين البناء الفوقي، والبناء التحتي، فليست المسألة مجرد إنعكاس ميكانيكي، ولكنها علاقة متبادلة، يتفاعل فيها البناءان معاً، وإن كانت الأولوية للبناء التحتي.

وقد كتب في هذا الصدد، «جوزيف ستالين» :

«الشروط التاريخية للأثر الفنى تجدها إذن - فى البناء الاجتماعى - فى فترة زمنية معينة، منظوراً إليها بجميع تعقيداتها وكل تركيبها، وجميع تفاعلاتها، وتناقضاتها، ولا يجدر بنا فقط أن نتابع من الأسفل إلى الأعلى، نشوء الأبنية الفوقية، وإنما يجب أن نأخذ بعين الاعتبار نشاطيتها، وقوتها الفاعلة المضخمة . (٢٦)

وعلى هذا إذا كان البناء الفوقي - والذي يقع ضمنه الفن والأدب - تتحدد شروطه من خلال البناء التحتي - مع الاحتفاظ بهذا التفاعل المتبادل، فما هي إذن الشروط أو الظروف التي تجعل تغييراً في البناء الفوقي ممكناً ؟

يكتب ف. آفانا سيف: «البناء التحتي يحدد طبيعة البناء الفوقي ليس فقط لأنه يؤدي إلى نشأته، ولكن أيضاً، لأن أى تغييرات فى النظام الاقتصادى

Economic System تؤدي بالضرورة إلى تغييرات في البناء الفوقي^(٢٧)، وأكثر من ذلك تكون التغييرات في البناء الفوقي عميقة إذا حل بناء اقتصادي محل بناء آخر كنتيجة لثورة اجتماعية^(٢٨)، وهذه العلاقة الوثيقة تؤكد الطابع المؤقت للممارس الفن المختلفة، فكل نمط معين من العلاقات الانتاجية ينعكس بالضرورة، في أدمغة الفنانين، وينسحب على إبداعهم بطريقة تختلف عن الفن الذي يرتبط بنمط آخر، مع الاحتفاظ، بالحركة للمرة لهذا الانعكاس .

والفن بوصفه عنصراً من البناء الفوقي، قد ظهر وتطور - في رأى آفاغا سيف - من خلال العمل، إذ يرى أن «الفن يستمد مادته من الحياة اليومية، ومن العمل، ولكنه يهب هذه العلاقات الانسانية شكلا نوعيا معيناً، هو الشكل الفني - وهكذا فهو بناء فوقى ولكنه يمد جذوره في العمل، وفي الحياة التطبيقية، وفي قدرة الإنسان على الطبيعة يعنى في مستوى القوى المنتجة . والشكل من أشكال الفن يزول يزوال القاعدة التي كان بناءً فوقياً من أبنيتها الفوقية»^(٢٩).

إن هذه الرابطة بين الفن والواقع الاجتماعي تقوم على أسس عملية «الانعكاس Reflection» ، والتي تنهض على أساس أن وعى الناس ليس هو الذى يحدد وجودهم، ولكن وجودهم الاجتماعي - على العكس - هو الذى يحدد وعيهم، كما أوضح ذلك كارل ماركس^(٣٠) في نقد الاقتصاد السياسى .

والانعكاس يعنى أن «تصورنا عن العالم هو انعكاس هذا العالم على حواسنا وعقولنا، وتحول هذا الانعكاس إلى صيغ فكرية تتضمن معرفتنا بهذا العالم، ويتم هذا الانعكاس في ظروف محددة، وذلك لأن ادراكنا للعالم هو

جزء من نشاطنا العملي وعلى هذا فإن الإدراك محكوم بمستوى خبرتنا التكتيكية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية. (٣١)

والفن إنما يقوم بهذه العملية الجدلية - عملية «الانعكاس» هذه من خلال التحام وليق بالواقع، المتطور والمتغير، بعلاقاته المتشابكة، والمتداخلة بعضها في بعض والتي تؤثر وتتأثر ببعضها البعض، هذا الواقع الذي يسم بميسمه كل الانتاج الفنى سواء كان الفنان واعياً بذلك أو غير واع، وهذا الانعكاس، انعكاس فعال وإيجابي، فقد رأت الاتجاهات الميكانيكية أن الوعي انعكاس سلبى للوجود العادى، ولهذا تسميه (ظاهرة عرضية) أما للمادية الجدلية فترى أن السوى الاجتماعى هو فعلاً انعكاس، ولكنه انعكاس فعلى. (٣٢)

ولتوضيح تلك العلاقة نجد ان جورج بليخانوف (٣٣)، يقول في كتابه «تطور النظرة الواحدة للتاريخ» :

«إن العقل الانسانى لا يمكن أن يكون صانع التاريخ لأنه هو ذاته نتاج للتاريخ، ولكن حالما يظهر هذا النتاج، فإنه لا يجب ولا يستطيع بطبيعته - أن يكون خاضعاً للواقع الذى تلقاه إرثاً عن التاريخ السابق، هو يسعى بالضرورة إلى تحويل هذا الواقع على صورته ومثاله، إلى جعله معقولاً. فالمادية الجدلية تقول كما يقول «فاوست جوه» :

(فى البدء كان الفعل) Im anfang war die tat وإذا كان الواقع الاجتماعى ليس ثابتاً، بل هو فى قلق دائم وتطور مستمر، فإن عملية الانعكاس تقتضى أن تكون الأبنية الفوقية هى الأخرى فى تطور مستمر، وتعالى من عدم الاستقرار، وبناءً على هذا فإن الجديد فى البناء الفوقى، بما

فيه من أفكار وفن، إنما هو مشروط بالجليد فى الواقع الاجتماعى، «فإن الأفكار والنظريات الاجتماعية الجديدة لا تبرز إلا عندما يضع تطور الحياة المادية للمجتمع مهمات جديدة أمام المجتمع» (٣٤) وهذه الأفكار الجديدة لا تكون نتيجة عشوائية، وإنما تثبت كحل للتناقضات الموضوعية التى تنمو داخل المجتمع وهذه الأفكار والأبنية الفوقية بشكل عام، عندما تظهر تتحول إلى قوة مادية أى أن الانعكاس ليس انعكاساً سلبياً، وهذه القوة المادية «تسهل انجاز المهمات الجديدة التى يضعها تطور الحياة المادية للمجتمع، وتسهل رقى المجتمع» (٣٥).

وتأسيساً على ما سبق فإن كل تغير أو تطور فى البناء التحتى، يتبعه تغير أو تطور فى الفن، والبناء الفوقى - عموماً - ، ولكن يجب أن نحذر التبسيط فى هذه المسألة، ولعل هذا هو الذى دفع «ج. بليخاتوف» إلى القول : «فالحالة الجديدة للقوى الانتاجية تجلب معها تركيباً اقتصادياً جديداً تماماً كما تجلب سيكولوجية جديدة (روح عصر جديد) ونستطيع من ذلك أن نرى أن المرء لا يمكنه الحديث عن الاقتصاد كسبب أولى لكل الظواهر الاجتماعية إلا فى الاحاديث المبسطة، فهو أبعد من أن يكون سبباً أولياً، إنه ذاته نتيجة «وظيفة للقوى الانتاجية» (٣٦).

إن العلاقة بين الأدب والفن، وبين المجتمع تتم من خلال وسائط عديدة، وليست انعكاساً ميكانيكياً، فبين «أدب حقبة من الحقب، وبين أسلوب انتاجها يقوم كل من النظام السياسى والاجتماعى المشيد على قاعدة اقتصادية معينة، والمشاكل النفسية، والمثل الفكرية التابعة من ثنائى الطبقات المختلفة، وأثر ما عدا ذلك من مثل للبيان العلوى للمجتمع» (٣٧).

والفن بناء فوقى ولكنه يتميز بخصائص محددة، ففيه يختلط اللهو والهوى والتصوير الذى يستخدم التخيلات تارة ليخرج من الواقع، وتارة ليدخل ثانية إلى الواقع دخولاً عميقاً (٣٨). وهو إذ يجتهد من أجل التقاط الواقع وما يحتمل فيه من صراعات سواء عن طريق أن يكون انعكاساً ديكارتياً، أو يكون رد فعل، وسواء كان ذلك عن وعى أو لا وعى وهذا يجعل العلاقة بينه، أى الفن، وبين الواقع علاقة تركيبية، وليست علاقة بسيطة وكثيراً ما يكون الإنتاج الفنى ذو المستوى الرفيع والذى يملك جرأة فى التعبير، كثير، ما يسبق «الحقيقة الاقتصادية، بينما تظل المنتجات متوسطة القيمة، جامدة، ثابتة على حالها، حاملة بصور الماضى» (٣٩).

هذه العلاقة التركيبية تتم من خلال وسائط Mediations، وهى ليست وسائط قائمة بين القاعدة وبين الأبنية الفوقية، وإنما هى خطوط أولية ترسم الرعى والمعرفة أو مبادئ أولية، وانعكاسات عن الواقع الحقيقى غير كاملة، وتاريخ هذه الصياغات قد بلغ درجة عالية من التعقيد، والتركيب، وغالباً ما يحدث أن نجد فيه (بقية باقية) تعود بتاريخها إلى ما قبل التاريخ، وفى الامتثالات المتوهمة عن الطبيعة أو عن الإنسان، لا نجد إلا (عنصر اقتصادياً سليماً) (٤٠).

والجدير بالذكر أيضاً أن الأبنية الفوقية نفسها تقوم فيما بينهما علاقات تأثير وتأثر بالغة كما تؤثر فى البنية الاقتصادية والاجتماعية، ولهذا السبب وجب أن نحلل تفصيلاً شروط للعيشة لمختلف الطبقات الاجتماعية «قبل أن نحاول اكتشاف أيديولوجياتهم - معقولياتهم مناهيهم العقلية - ومفاهيمهم الجمالية بخاصة» (٤١) حتى نستطيع الوقوف على كل المؤثرات التى تؤثر فى الفن وتطوره .

وبذلك يتضح أن العلاقة بين الفن، والواقع الاجتماعى والاقتصادى، ليست علاقة تطابق ميكانيكية، وإنما تمر بمنعرجات كثيرة، حيث توجد عوامل عرضية عديدة، تجعل هذه العلاقة تتقدم فى خط متعرج «ولكن لو رسمت خط انحراف فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس أطول، كان خط التطور الثقافى أشد توازناً فى عمومته مع خط التطور الاقتصادى» (٤٢) على حد ما رأى فردريك انجلز، وهذه العوامل يجب أن تأخذ نصيبها من الاهتمام عن الدراسة.

إن علاقة وليقة إذن تلك التى تقوم بين الفن والأدب، وبين الواقع الاجتماعى، وإن تكن على درجة عالية من التعقيد تجعل أى تبسيط إنما يخل بالمسألة من أساسها، ولعل هذا يجعلنا نقرر أن أى فنان أو أديب له صلة ما بواقعه الاجتماعى، هذا الواقع الذى يؤثر فيه.

(٣) هل يعبر الفن والأدب عن طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية؟

إن ما وصلنا إليه من علاقة بين الفن والأدب ومجمل البناء الفوقى، وبين البناء التحتى يدفعنا الى دراسة نقطة أكثر تفصيلاً، وهى، مدى تعبير الفن والأدب عن، طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية ؟ أو الاجابة على السؤال التالى -هل الفن والأدب طبقان أم لا؟

فى هذا الصدد كتب المفكر الماركسى « جورج بليخانوف » موضحاً علاقة الفن بالعمل والطبقات الاجتماعية، إذ يقول:

« لتأمل مثلاً مستقى من حياة « النيزولاندن » فهم فى بعض أغانيهم يحتفلون بزراعة البطاطا، وكثيراً ما تقتزن هذه الأغنى برقصات هى نسخة طبق الاصل عن الحركات التى يؤديها ابن البلد وهو يزرع تلك النبتة، ويتضح

من هذا بجلاء، كيفية تأثير النشاط الإنتاجي على فنهم، ومنه نفهم أيضا ما دامت الطبقات العليا لا تتعاطى أى عمل إنتاجي، فإن الفن المبتثق عن وسطها لا يمكن أن يكون له صلة مباشرة بعملية الإنتاج الاجتماعية.

لكن هل يعنى أن التبعية السببية التى تربط وعى البشر فى مجتمع منقسم إلى طبقات إلى طراز حيالهم تضعف وتترأخى؟.

بتاتا، فانقسام المجتمع إلى طبقات مشروط هو نفسه بالتطور الاقتصادي لهذا المجتمع واذا لم يكن للفن الذى تبذره الطبقات العليا من صلة مباشرة بعملية الإنتاج، فإن ذلك يجد تفسيره بدوره فى التحليل الأخير، فى أسباب ذات صفة اقتصادية، وينجم عن ذلك أن التفسير المادى للتاريخ قابل للتطبيق هنا على أحسن وجه وكل ما هنالك أنه من الطبيعى فى هذه الحالة ألا يكون من الميسور بالقدر نفسه اكتشاف الرابطة السببية القائمة بلا ريب، بين طراز الحياة والوعى، وبين العلاقات الاجتماعية المتكونة على أساس «العمل» والفن، فهنا تتدخل بين العمل من جهة وبين الفن من جهة أخرى حلقات وسيطة غالبا ما تأسر انتباه العالم يكامله فتحول بينه وبين فهم الظاهرة على حقيقتها». (٤٣)

فتعبير الفن والأدب عن الطبقات ينطلق من علاقة الطبقات بالعمل، فالفن والأدب يحاولان أن يكونا انعكاسا لأوضاع العمل لهذه الطبقة أو تلك، وبالتالي يكونا معبرين عنها.

ولكن هل يقف تعبیر الفن والأدب عن الطبقات عند حد الانعكاس الناشئ عن العمل؟ لقد كتب هـ. تين H. Tain، فى كتابه فلسفة الفن : «ظهرت للمأساة الفرنسية فى الوقت الذى اقامت فيه الملكية النظامية والنبيلة فى

عهد لويس الرابع عشر امبراطورية الأدب واللياقة وحياة البلاط وجمال الأداء
وأناقة الخدمة الأرستقراطية، وزالت من الوجود يوم الغت الثورة مجتمع النبالة
وآداب التخلف» (٤٤)

أى أن تأثيراً عميقاً من بناء فوقى - إن صبح قول «هـ. تين» - قد أثر فى
الفن، وقد لعب الفن دوراً هاماً فى التغيير والقدرة على التنبؤ، حتى أن أعظم
الثورات كان الفن ممهداً لها، «فالفن فى المجتمع الطبقي إذن يحمل طابعاً
طبقياً» - وعلى حد قول «ف أفاناسيف V. Avansyev» يميل إلى التحزب
ولا يوجد فن خالص Pure ولا فن من أجل الفن، فلا مكان لمثل هذا الفن،
ويستعمل الفن لسهولة استخدامه وقدرته الكبيرة على التأثير الانفعالى كسلاح
عظيم الأهمية فى الصراع الطبقي The Class Struggle وهذا يفسر لماذا
تستغل الطبقات الفن كوسيلة لتوصيل أفكارها السياسية والأخلاقية، وغيرها
من الأفكار» (٤٥).

فالفن لا يعبر فقط عن الطبقات، بل هو أداة من أدوات الصراع بينها،
ولكن - فى الوقت الذى يرى فيه المفكر الماركسى المعاصر «ف. آفانا سيف»
أن الفن يعمق الصراع الطبقي، فإننا نرى أن «ج. بليخانوف» - مؤسس
الماركسية الروسية، والذي يؤكد أيضاً على طبقية الفن يرى أن الفن «يستطيع
أن يفصح عن الأفكار القادرة على تقريب العلاقات بين البشر، والحدود
الممكنة لهذه العلاقات لا تحدد بواسطة الفنان بل بواسطة مستوى الثقافة Lev-
el of culture الذى يلفه المجتمع الذى ينتمى إليه، ولكن فى المجتمع المتقسم
إلى طبقات فإنها تتحدد عن طريق العلاقات بين هذه الطبقات، وأكثر من هذا
مستوى التطور الذى حدث لكل طبقة فى نفس الوقت» (٤٦).

أى أن التأثير هنا يكون مستقلاً عن الإنسان، وخارجاً عن إرادته، وهذا ينهل من معين الماركسية الأول - كارل ماركس - حيث يقول : «إن الناس أثناء الانتاج الاجتماعى لميشتهم يقيمون فيما بينهم علاقات معينة ضرورية مستقلة عن إرادتهم. وتطابق علاقات الانتاج هذه درجة معينة من تطور قواهم المنتجة للمادة» (٤٧).

وإذا كان «ج. بليخانوف» فى رؤيته للفن المقرب للعلاقات بين البشر لم ينفصل عن الرؤية الطبقيّة أيضاً - والذي يخلق نوعاً من التناقض - على الأقل بين رؤيا «آفانا سيف» (عميق الصراع) - وبين «بليخانوف» ، فإن هذا لم يمنع أن يرى «جروفرز» ومور «Groves & Moore» أن الفن (دائماً) يستخدم لتقوية الروح الاجتماعية بين الناس سواء فى السلم أو فى الحروب، بحيث يكون الناس بفضل كلة واحدة متماسكة (٤٨)، بل وللفن وظيفة اجتماعية - تناقض وظيفته لدى «آفانا سيف» - ففى نظر «اسيل دوركيم Emile Durkheim» كما فى نظر «جروس Groose» (يخلق الفن من نظارته والمجيبين به وحدة اجتماعية متماسكة، فهو وسيلة لخلق التضامن بين الناس فى الهيئات والمجتمعات) (٤٩).

فإذا كان «دوركيم» ، و«جروس» ، «مور» ، و«جروفرز» يتلقون من وضع ينكر الصراع الطبقي، فإننا نجد «سارتر Sartre» والذي كان يرفض الصراع الطبقي بدلية يعود ليؤكد وجوده ويعتذر عن ماضيه قائلاً: «لما لا مرة فيه أتنى شعرت، فى حدثتى بنفور عميق من التحليل النفسى، نفور لا بد من تفسيره، مثلما ينبغي تفسير جهلى الأعمى بالصراع الطبقي، لقد كنت أرفض الصراع الطبقي لأتنى كنت برجوازيًا صغيراً...» (٥٠)

وعندما يتحدث عن الكاتب فإننا نراه يرى انحيازه، وانطلاقه من وضع طبقي، كما يشرح وضع البرجوازية، فيكتب في ما هو الأدب *What is the literature ?* «والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هي النفعية فوظيفة البرجوازي أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك: فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى، إن الغاية محتجة لا ترى أبداً وجهاً لوجه، وتلاحظ دون أن يتحدث عنها، وتتنصرر الغاية من كل حياة إنسانية جديدة باسمها في انفاقها في ممارسة الوسائل، وليس من الجدل في شيء الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة إن هذا في نظر البرجوازي شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجهاً لوجه بدون عون الكنيسة، ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها. فإذا أراد الاتاج الفني أن يعتمد به، فعليه أن يدخل في دائرة النفعية، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعي أي يصير وسيلة تضبط الوسائل. وما دام البرجوازي خاصة على غير ثقة كاملة بنفسه، لأن سلطته غير مؤسس على أوامر إلهية، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازي بمقتضى حق إلهي. وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيراً عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات في القرن الثامن عشر، استهدف للخطر في أن يصير - في القرن التاسع عشر تعبيراً عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة. وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره في النقد، وكان هذا هو مصير ماله من خلاق واعتداد بالنفس في القرن السابق، ولكن جمهوره البرجوازي يعارض الآن في ذلك، لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة

النبلء، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة، أما الآن وفي يديها السلطة، فقد انصرفت إلى البناء طالبة العون فيما تشيده» (٥١).

إن «سارتر»، يؤكد هنا، بوصفه لوضع الميرجواتية كطبقة تقوم بدور الوسيط - وهو دور يعنى به «سارتر» ما يمكن الاستغناء عنه، وإن كان قد ارتفع إلى مستوى من الأهمية أعلى من الدور الأساسى - الانتاج -، هذه الطبقة جعلت من الفن أداة فى يدها، فهو فى حالة صراعها ضد الاقطاع، فى مرحلتها الثورية، أداة هدامة لهم المجتمع القديم وتقويضه، أما الآن وقد أصبحت فى الحكم، فقد صار عليه أن ينصرف إلى تأكيد مركزها ودورها، والتغاضى عن كل سلبها، ومصادرتها للحريات، وإن كانت قد اتاحت له حق نقد المعتقدات الدينية. فقد صادرت دوره الانتقضى العظيم، والموجه، والموظف للموضى. والفن والأدب هنا طيقيان بشكل واقعى، وتبرز أهميتهما سواء فى التمهيد لسيطرة الطبقة، أو لتحرير وجودها بعد أن تسيطر.

والجدير بالذكر هنا أن «سارتر» يتفق فى جوهر ما كتب مع المفكر الماركسى «ج. بليخانوف» الذى رأى أيضاً (أن السلطة السياسية تفضل دائماً توجيه الفن للمنفعة لأن من مصلحتها تسخير الأيديولوجيات لخدمة الأغراض التى تهدف إليها، ومادامت السلطة السياسية أحياناً تبلى ثورية، وأحياناً أخرى محافظة أو رجعية، فإن من الخطأ البين أن نعتقد أن وجهة النظر النفعية خاصة من مبادئ الثوار Revolutionaries أو من لهم أفكاراً تقدمية of advanced mind بصفة عامة» (٥٢).

إن «سارتر»، «وبليخانوف» هنا يكادان يطابقان فهما يتكلمان نفس اللغة، ويتجهان نفس النهج، والأكثر من ذلك أن هذه الفكرة التى ردها

«سارتر» والتي سبقه إليها «بليخانوف» ردتها في نفس الوقت «ماوتسي تونغ»^(٥٣) الزعيم الصيني، الذي كان يرى أن الكاتب أو الفنان البرجوازي، بالضرورة أن يصعد الطبقة العاملة، ولكنه سيمجد البرجوازية، والعكس صحيح.

إن الكتابة مسئولية، مادام الكاتب يتوكل إلى أي وضع يجره الواقع الاجتماعي وهذه المسئولية تجعل الكاتب يضع نصب عينيه مجتمعه «ما لا ريب فيه أن الأثر المكتوب واقعة اجتماعية، ولا بد أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق الاقتناع حتى قبل أن يتناول القلم إن عليه بالفعل أن يشعر بمدى مسئوليته وهو مسئول عن كل شيء : عن الحروب الخاسرة أو الراححة، عن التمرد والقمع. أنه متواطئ مع المضطهدين إن لم يكن الحليف الطبيعي للمضطهدين، لكن ليس ذلك لأنه كاتب فحسب، بل لأنه أيضا إنسان . وهذه المسئولية عليه أن يعيشها ويريدها (والكتابة والحياة يجب أن تكونا بالنسبة إليه شيئا واحدا، لأن الفن يتخذ الحياة، بل لأن الحياة تعبر عن نفسها في مشاريع، ولأن مشروعه هو الكتابة) لكن ليس عليه البتة أن يرتد إلى هذه المسئولية ليحاول أن يتبين ما ستكونه بالنسبة إلى أحفاده. وليست المسألة بالنسبة إليه أن يعرف ما إذا كان سيحدد حركة أدبية ويجعل منها مذهباً أو مدرسة، بل أن يلتزم الحاضر» . (٥٤)

إن النتيجة التي يصل إليها «سارتر» هي أن الأديب لا محالة معبر عن الطبقات وإن لم يقف في صف هذه الطبقة، فهو حتماً سيكون في صف تلك التي تعاديه، ومن هنا تنبع المسئولية الواعية للكاتب إزاء الواقع الاجتماعي.

فلا وجود إذن - سواء كان الرأى لـ «سارتر» أو للماركسيين، لأدب فوق الطبقات، أو أدب معلق غير منحاز، فالذى يوجد دائماً، وبوضوح تاريخ الأدب هو أدب يعبر عن هذه الطبقة أو تلك .

(٤) الفنان والكاتب وعلاقتهما بالطبقات المحافظة :

يكتب «فيليب ثودى Philip Thody» فى كتابه «جان بول سارتر - دراسة أدبية وسياسية Jean Paul Sartre, A Literature and Political Study» : «السبب الذى من أجله سقط القرن الثامن عشر فى رأى «سارتر Sartre» هو سرعة فقدان الفردوس الذى كان للكتاب الفرنسيين، ذلك لأن الطبقة المستبدة Oppressed Class قدمت نفسها للكتاب كجمهور حقيقى Real Public فى القرن الثامن عشر، وبوضع «سارتر» أن التوق السياسى للبرجوازية للحضارة العظيمة، وحرية التدين، تطابقت مع الرغبات العامة فى الحرية العظيمة التى يهدف إليها جميع الكتاب ففولتير Voltaire وروسو Rousseau وديدرو Diderot وجدوا قراءهم فى طموح البرجوازية السياسى، والذين جعلوا فى اعتقادهم فى العقل والتحليل وسيلة لتدمير الأساطير السياسية والدينية to Distroy the political and religious myths التى كانت وحدها مهيمنة باستمرار فى العصور القديمة Ancient regime ولكن حالما فازت الطبقة المتوسطة Middle class بالثورة عام ١٧٨٩ فإن الكتاب مرة أخرى القوا إلى المنفى، فالبرجوازية لم تعد فى حاجة إلى ذكائهم الانتقائى - Critical intelli- gence لأنه لم يعد هناك م: تريد تدميره، سواء خارج تكوينها، أو ١٤ هو استبدادى ولا معقول» . (٥٥)

لقد نجحت البرجوازية، وهى ترفع شعارات الحرية والمساواة، وكان الكتاب أداتها فى نشر أفكارها، وبذلك أطلقت طاقات عظيمة للإبداع،

وفجرت يتابع الالهام، إلا أنها وقد صارت «سلطة» أو «دولة» State فإن الوضع قد تغير تماماً، وصارت تنظر إلى الفنان والكاتب على أنه «شيء مريب تافه تحيط به الشكوك والظلال» (٥٦)، لقد تحولت الطبقة الصاعدة إلى طبقة محافظة، رجعية Reactionary Class، وبذلك فرضت قيودها على الإبداع الفني والأدبي.

يقول سارتر «حين تكون الطبقات صاحبة الامتياز موطنة المبادئ قريرة العين بها وحين يكون ضميرها مرتاحاً راضياً، وحين يجد المضطهدون المقتنعون أعظم الاقتناع بأنهم مخلوقات دنيا، ما يرضى غرورهم في شرطهم اللئيل، فإن الفنان يكون في بحبوبة ونعيم من أمره، فالموسيقى قد توجه باستمرار منذ عصر النهضة، حسبما تقول (٥٧) إلى جمهور من الاختصاصيين، لكن ماذا يكون هذا الجمهور إن لم يكن الأرستقراطية الحاكمة التي لم تكف بأن تمارس في طول البلاد وعرضها سلطات عسكرية وحقوقية وسياسية وإدارية فجعلت من نفسها في أزمنة محددة محكمة للذوق، ولما كانت هذه النخبة بالحق الإلهي تقدر ماهية الوجه الانساني، فقد كان في وسع المغنى أو رئيس جوقة المراتلين أن يسمعا الانسان بأسره سيحفظونياتها وترانيلها، وكان بوسع الفن أن يزعم أنه انساني النزعة لأن المجتمع كان ما يزال (انسائياً)» (٥٨)

فلم تقم السلطة الحاكمة بأمرها السياسية والمدنية فحسب بل فرضت أيضاً «ذوقها» على الجمهور، وكان الفنان ملئاً لمطالبات الارستقراطية، وادعت بكل ما في هذه الادعاء من فجاجة وزيف بأنها تمثل الانسانية جمعاء، وكان الفنان خادماً لتصوراتها وذوقها والتي هي بالضرورة لا انسانية، بحكم محافظتها ورجعيتها، فإنها تدمر الروح الانسانية كما تدمر الفن .

إن المجتمع الذى يرتد إلى الماضى أو الذى يغلب عليه الانحلال لا بد أن يتمكس هذا الانحلال فى الفن أيضاً مادام فناً صادقاً « (٥٩) ، ذلك أن الفنان أو الأديب إنما يعبر عن جملة من التناقضات والتغيرات داخل البناء الاجتماعى والعلاقات الكائنة بين البشر الذين يعيشون فيه، وبذلك تختلف رؤية الفنان وتصوراته بتغيير المجتمع وتطوره، فالكتاب فى مجتمع برجوازى ثورى، يختلف عنه فى مجتمع برجوازى - أيضاً - لكن بعد أن استقرت السلطة لدى الرأسماليين وترعوا فوق كراسى الحكم، وغالباً ما تكون أحلام الكتاب فى مواجهة مصالح الطبقات المحافظة .

«ولقد أدى الانتصار السياسى لطبقة البرجوازية، وطالما تمناه الكتاب ما وسعهم إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب، وإلى تشككهم فى كل شىء حتى فى مضمون الأدب نفسه، حتى ليمكن أن يقال أنهم لم يملوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا لضياعهم ضياعاً أكيداً. ولا شك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بتنمّاج قضاياهم الأدبية فى قضية الديمقراطية السياسية، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يختفى فى حالة الانتصار ذلك الموضوع الذى طالما رددوه فى مؤلفاتهم، ويكاد يستغرقها جميعاً، وبالاختصار تحطم ذلك الانسجام العجيب الذى ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازيين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث فى كل شىء هدفاً جميلاً مادام ثم ملايين من الناس حقيقين على أنهم يستطيعون التعبير عن عواطفهم ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية أصبح الدفاع عن الأدب مسألة شكلية محضة لا ترضى أحداً، ووجب البحث عن موضوع آخر للأدب، وفى نفس الوقت فقد الكتاب

وضعهم الممتاز، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ولكن هذا الصدع قد التحم، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد، وضاع كل أمل لهم فى خروجهم من طبقتهم الأصلية، فهم ولبدوا طبقة برجوازية، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين، وعليهم أن يظلوا كبرجوازيين، وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن. (٦٠)

هذا الوضع الجديد فى رأى سارتر، بعد انتصار البرجوازية الذى وجد الكاتب نفسه فيه، وقد سجنته البرجوازية - المحافظة - بعد تسليمها السلطة واستخدمته ضد أحلامه وطموحه، فقد فقد التناقض الذى كان يسر له اللعب على شطرى الجمهور، فقد التحم (النبلاء - البرجوازية الصاعدة)، وحددت له البرجوازية مجالاته تحديدا صارما - على حد قول «سارتر» : «فالمثالية اللاتية والتزعة النفسانية والحتمية، وملهب المنفعة وروح الجد كما فى «باسكال» Pascal، هى الأمور التى كان على الكاتب البرجوازى أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شئ». فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث ما فى العالم من كثافة وغرابة، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضمًا - ولا يطلب منه كذلك العثور فى أبعد أغوار حريته على أعمق ما فى القلب من حركة، ولكن مطابقة (تجربته على تجارب الآخرين) . فكتبه تجمع - فى وقت - معاً بين كونها قوائم احصاء لما اخصص به البرجوازيون، من حكمة ووسائل صغيرة فى آداب المراسم والعادات، ونتائج بحوثه فيها مقرر سلفاً، فقد حددت له سلفاً درجة التعمق فى البحوث، واختيرت له الدواعى النفسية، واخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة مغمض العينين، ولكن الأدب

بذلك قد اغتيل اغتيالاً (٦١).

لقد أدى تحول البرجوازية إلى طبقة محافظة، إلى سيادة الروح التحليلية والوقوع في أسر النمطية وتلبية حاجات البرجوازية بصورة تلقائية، والذي أدى بدوره إلى سجن الأدب واغتياله.

وإذا كان هذا ما رآه «سارتر» فإن المفكر الماركسي «إرنست فيشر Ernst Fisher» يؤيده في هذه النقطة، حين يرى أن التناقضات الداخلية للرأسمالية والتي بدأت مع تسلمها السلطة (قد بدأت تفعل فعلها، فالرأسمالية تنادي بالحرية في حين تمارس في الواقع مفهومها الخاص للحرية، وهو المفهوم المتمثل في عبودية الأجر. وما زعمته من إطلاق العنان لكافة الطاقات الانسانية كان في الواقع خضوعاً لشرعة الغالب المتمثلة في المنافسة الرأسمالية، كما أنها ألزمت الشخصية الانسانية المتعددة الجوانب بالتخصص الضيق (٦٢). فهما يتفقان على أن البرجوازية تعمل على سيادة الروح التحليلية، وتدفع الفنان أو الأديب إلى منشعب ضيق من العلاقات والجوانب الانسانية - وبذلك تحد من حرته - فتحد من طاقاته الابداعية . فسيادة الطبقة المحافظة تقف حائلاً دون الابداع لأنها تحول دون الحرية الانسانية.

ولقد خلق «موريس كرانستون» على نص «سارتر» السابق في محاولة منه لتحديد الفارق بين ما يدعو إليه «سارتر» من الحرية، وبين تلك التي يدعو إليها الماركسيون فكتب في كتابه «سارتر بين الفلسفة والأدب»:

«إن الذي يذكره «سارتر» هنا شيء أصيل، إن ماركس وكثيراً من النقاد اليساريين البرجوازيين (أنفسهم) يستصوب الجبرية، ومن المبادئ الرئيسية في الماركسية أن الطريقة الوحيدة للسيطرة على العالم هي فهم طبيعته الجبرية. أما

«سارتر» فهو المنظر الاستثنائي من الجناح اليسارى فى رفضه للجبرية كفسلفة للبرجوازية، وصراحة أن أصحاب النظريات البرجوازية الذين يهاجمهم سارتر جبريون سيكولوجيون، بينما الماركسيون جبريون اقتصاديون، لكن هذا أمر عارض، إن اعتراض سارتر موجه ضد أية نظرية تنكر الحرية الانسانية، إن رأيه قائم على الحرية الانسانية كشرط ضرورى على الأقل لبعض أشكال الفن والأدب التخيلى يقيناً .

ولا يقصد سارتر إطلاقاً أن يوحى على أية حال بأن الحرية الانسانية يمكن تناولها بخفة أو يسلم بها . فمن أهم النقاط فى أعمال سارتر أن الحرية (حمل) على كامل البشرية إنها شئ نتحملة بشجاعة وأحياناً نتحملة ببطولة حقيقية. ولقد وجدت هذه الفكرة تكاملها الكبير فى مسرحية سارتر الأولى (الذهاب) . (٦٣)

إن البرجوازية التى كالت المذبح للحرية، كانت أول من نقضها، وأول من حدد عالم الكاتب إلى الحد الذى جعل الرومانتيكيين - الذين كانوا مبتهجين بها ودعاة لسيطرتها أو تحررها بالأحرى - يشيعونها بالاحتقار، ولعلنا نتساءل - كما تسأل «ج. بليخانوف» «لماذا احتقر الرومانتيكيون البرجوازية؟ - نستطيع معرفة ذلك من خلال كلمات «تيودور دى بانفيل Theodore de Banville» (إن قطعة الخمسة فرنكات أهم من أى شئ آخر) (٦٤) فإن روح التجارة والربح وهوس التراكم هى المحددات لقيمة أى شئ بالنسبة للبرجوازية، وبذلك صار «الواقع الوحيد الذى يقرر الكاتب البرجوازى أن يأخذ له حسابه هو الحياة الداخلية، ولا يسمى إذا ما خرج منها إلا إلى الهروب من نفسه : فى الماضى أو عبر الفضاء أو فى اللا واقعى إن ذكريات الطفولة تمثل فى المكتبات البرجوازية مكانة الصادرة فتثار حولها عن طواعية بمواضع تأصل

الجنود : المنظر الطبيعي البيت، الأسلاف، إن الطفل اللا مسئول، اللا اجتماعي، المنفصل، هو النموذج الذي يود المثقف اليميني أن يخلده في الحياة^(٦٥).

وقد وضع الجمهور البرجوازي معايير للتذوق، وللفهم، فأقصى ما يخشاه، وما يرتعد له خوفاً هو المساس بالمبادئ، والفوضى في أحماق القلوب، وموهبة الفنان شيء مزعج ومرعب بالنسبة لهذا الجمهور المحافظ، والأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً، لأن القريحة فيها رهينة القيد تدور حول نفسها، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الرفاق والمسألة^(٦٦) على حد قول «سارتر» فمع سيادة النزعة المحافظة ينتهي الأدب والفن، وتسود الروح اللا انسانية، والنمطية، وتنتشر التقافة، والنفعية في آن معاً.

(٥) الأدب والفن والحزب الشيوعي :

إذا كان وضع الكاتب اليميني، أو الكاتب المحافظ المأسور بالطبيعة البرجوازية، هو كما أسلفنا بتلك الحال من المحدودية والعجز، فإن الكاتب الثوري والفنان الحقيقي - الذي يستحق هذا اللقب - على النقيض من ذلك تماماً، فإن مواهب أى فنان حقيقى نى العصر الحديث تسمو عالية في عظمتها إذا ما حقق الفنان شخصيته بالأفكار التحريرية العظيمة في عصره بشرط أن تكون هذه الأفكار جزءاً لا يتجزأ من كيانه، من لحمه ودمه وروحه لكيما يستطيع التعبير عنها بحق كفنان، ومن ناحية أخرى يجب أن تكون له القدرة ليحكم على القيمة الفعلية للمبتكرات الفنية التي يتدعها بين آونة وأخرى منكروا البرجوازية المعاصرون له^(٦٧).

لقد كان «بليخانوف» يضع يده على لبّ موضوع الالتزام Commitment في الفقرة السابقة، والتي تختلف كثيراً عما ساد من فكرة الالتزام، وذلك حين جعل عظمة الفنان بتعبيره عن الأفكار التحريرية في عصره وشرط أن يكون ذلك نابعاً من دأخله وليس مفروضاً عليه، وبالتالي يمكننا - وفقاً لبليخانوف - أن نرى أن العكس أيضاً صحيح.

ولقد تابع «الماركسيون» المعاصرون فكرة «بليخانوف»، وازدادوا مغالاةً، فقرأوا أن «الفن» في المجتمع الطبقي يحمل طابعاً طبقياً ويميل إلى التحزب» (٦٨). بل وحدد أيضاً (ف. آفاناسيف V. Avanesyev) - بكلمات قاطعة مبدأ التحزب في الفن فيتابع قائلاً: «ويهاجم المراجعون Revisionists المبدأ الماركسي اللينيني لتحزب Partisanship الفن، ويعارضون توجيه الحزب الشيوعي للفن، ويعتبرون ذلك بمثابة قيد على حرية الإبداع الفنان واختصاص الشخصية الفنية.. الخ، في الواقع ومهما يكن من أمر فإن مبدأ تحزب الفن يؤكد الفكرة السامية - غنى المضمون للفن الاشتراكي، وتوجيهه لكي يحل كافة المشكلات الاجتماعية الملحة. إنه شرط ضروري للحرية الحقيقية اللازمة للعمل الفني» (٦٩).

وإذا كان «ف. آفاناسيف» - يبدو فجاً ومبالغاً في رأيه - والذي يبدو أن هناك فارقاً واضحاً بين رأيه ورأي بليخانوف، فإننا نرى أن «ج. فريفييل» - الماركسي الفرنسي المعاصر يقف معه في نفس الخندق، ويورد نفس الكلام حين يكتب «لم يكتب «لينين» كما اكتفى «الجلز» عام ١٨٨٤ بمطالبة الكتاب الاشتراكيين أن يزعزعوا تقاليد العالم البرجوازي دون أن يناهزوا لصحياراً واضحاً للحزب، فهو يقرر أن الواقعية تشتمل في ذاتها على الروح الحزبي وهو يرى أن اضطلاح الكتاب «سهمتهم على هذا الأسس يوفر الشروط الضرورية

لأدب أكمل تعبيراً وأكثر واقعية موضوعية.

أهـاب «لـيتـين» بالكتاب أثناء ثورة ١٩٠٥ أن يتخلوا موقفاً انـحـيازياً، وأن يحتضنوا قضية الطبقة المتتجة. وبتخلوا فى صنمها جهاراً وبمحض ارادتهم، إذ على رجال الأدب ابان نضال الجموع الحاشدة وحماستها أن يضعوا أنفسهم فى خدمة الملايين بل عشرات الملايين من العاملين». (٧٠)

وجاء فى لائحة اتحاد الكتاب السوفيت «أن الشرط الأساسى الحاسم لتطور الأدب وأستاذيته الفنية والفكرية والسياسية وفعاليته العملية هو الارتباط بسياسة الحزب والسلطة السوفيتية، وذلك باشتراك الكتاب الفعلى فى تشييد البناء الاشتراكى ودراستهم الواعية العميقة للواقع، وخلال سنوات ديكتاتورية الطبقة العاملة، فإن الأدب والنقد السوفيتى يزحفان بجانبها، وعلى هدى من الحزب الشيوعى لصنع مبادئ الابداع الفنى الجديدة» (٧١) ولقد كانت لهذه النظرة الميكانيكية التى وضعت الأدب والفن فى خدمة الحزب، وكل ما عدا ذلك باطل، وكان ما تمخضت عنه الفترة الستالينية - حيث كان على رأس اتحاد الكتاب المنظر الستالينى «زدا نوف Zhdanov» - من محاكمات تنطق بمعاداة أصيلة، وفهم مغلوط لروح الفن الأدب، كان هذا المناخ هو الذى دفع بـ«سارتر» إلى شن هجومه على هذه الأفكار المبتذلة، فكتب :

«إن غشيانات «البوا» الشيوعية العاجزة عن الاحتفاظ ببيكاسو الضخم الحجم أو عن لفظه لا تضحكى: ففى عسر الهضم الذى يشكو منه الحزب الشيوعى المح أعراض عدوى تسرى إلى الحصر بكامله» (٧٢).

إن «بيكاسو» هو الذى كتب عنه أيضاً المفكر الفرنسى الماركسى «روجيه جاردوى» مقالة المطول فى «واقعية بلا ضفاف» : «يرى بيكاسو، ككل

الثوريين أن التوصل إلى تفسير جديد للعالم لا يكفى، وإنما يتعين تغييره وإعادة بنائه لا وفقاً لقوانين الطبيعة والمجتمعات المنسلخة فحسب، ولكن وفقاً للقوانين الانسانية الصرفة، وتصوير بيكاسو يعيد خلق كل شيء بعمل كامل مع صنع الحب والأيدى والقلب والفكر. (٧٣)

وأيضاً على التقويض من رأى «آفاناسيف»، وأئمة اتحاد الكتاب السوفيت، «وجون فيرفيل» - للماركسي وعضو الحزب الشيوعي الفرنسى - يرى «جورج لوكاتش» المفكر الماركسي الهنغارى، بأن الكاتب تقدمى بشكل طبيعى، ذلك أنه يملك احساساً تجاه موقف الطبقة المعذبة (٧٤). وقد كان هذا أيضاً رد فعل ضد الستالينيين، والزادافوفية. وسارتر الذى كان يدين حملته للالتزام لم يكن يفرط فى القيمة الفنية، وفى حرية الأديب والفنان، وقد كتب، فى مواقف - فى هذا الشأن :

«إن بيان براغ يقول ما معناه تقريباً : من الواجب خفض مستوى الموسيقى برفع مستوى الجماهر الثقافى. فإما هذا لا يعنى شيئاً، وإما إنه اقرار بأن الفن وجمهوره لن يتلاقيا إلا من خلال الرضاعة المطلقة، وإنك لعلنى صواب حين تلاحظ أن الصراع بين الفن والحياة أزالى لأنه يعود إلى ملهية كل منهما . لكنه اتخذ فى أيامنا مشكلاً جديداً وأكثر حدة : إن الفن ضرورة دائمة، ومنذ أربعمائة عاماً والوضع الأساسى لمجتمعاتنا وضع ثورى، والحال أن الثورة الاجتماعية تستلزم نزعة محافظة جمالية، بينما تستلزم الثورة الجمالية غصباً عن الفنان بالذات نزعة محافظة اجتماعية . و«بيكاسو» الشيوعى الصادق، المدان من قبل السادة السوفياتيين. والممول المعتمد للهواة الأغنياء فى الولايات المتحدة، هو صورة حية لهذا التناقض » (٧٥).

فقد كان «بيكاسو» دليلاً ساطعاً على هذا التناقض الصارخ للقضية، ولعل في هذا أيضاً تكمن عظمة «بيكاسو»، ولكنه كذلك كان مثالا صارخاً على ضيق أفق السوفيت والستالينين بشكل عام، والتي كانت آراؤهم في الفن وممارساتهم سبباً في أن «ليون تروتسكى» كتب وهو في منفاه بالمكسيك عام ١٩٣٨ - معبراً عن رأيه في الأدب والفن في عصر «ستالين» إذ يعبر (أى الأدب والفن) عن تدهور عميق - في رأيه لثورة الطبقة العاملة. (٧٦)

وقد كان الموقف الماركسى «غير الموحد» وغير المنسجم في معظم الأحيان مع الجدل الماركسى والطبيعية الديناميكية للفكر الماركسى (الموسيه، ماركس، إنجلز) والذي استبدل برؤيا ميكانيكية لعلاقة الأدب والفن بالحزب، مما دفع عدداً من الماركسيين - وعلى رأسهم «ليون تروتسكى» رفيق ليشين في التحضير. للثورة إلى نقد هذه المواقف الرسمية، وكانت أيضاً هذه المواقف عرضة لانتقادات عديدة لأنها كانت ترى خروجها على طبيعة الأدب والفن الذى لا يتم ابداعه إلا في حرية، وقد كان «سارتر» - على حد قول «رسم. البيريس» رغم كونه يدعو إلى الالتزام، إلا أنه «ينبغى أن نقرر أن الالتزام الذى يتحدث عنه «سارتر» ليس هو أبداً آخر الأمر التزام الحزب الشيوعى، إن الحزب الشيوعى يفترض الدخول فى منظمة، وقبول خطة السير العامة، أما الالتزام فى رأى «سارتر»، فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأي فى الأحداث الاجتماعية والسياسية، وأن يصرح بهذا الرأى، ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية» (٧٧)

كما كتبت «إيريس مورдох Iris Murdoch» بهذا الصدد أيضاً : «إذا كان الحزب صحيحاً فأنا أكثر وحنائية من المجنون، وإذا كان الحزب خاطئاً فإن العالم قد فعله كذلك» و«سارتر» لا يعتقد أن الحزب صحيحاً، كما أنه لا

يريد أن يعتقد بأن العالم قد فعل كذلك، ذلك أن نية «سارتر» الواضحة، تقيم لنا بشكل حقيقى إمكانية الطريق السياسى الوسط لتقدم لنا مزيداً من حرية الواعية، من أجل أن تقرر المصير الذى هو الآخر، من جملة المختارين المتصاممين، والذى وجد ليقدم تأكيد قيمة البرئ والفردية الحيوية المهددة من قبل الجانبيين، وعلى ذلك فإن سارتر كمفكر منهجى للطريق الثالث لا يملك موضوعية يتعلق بها، أكثر من امتلاكه إلى هذه اللغة العقائدية الأخيرة فى تقديره الشخصى الإنسانى، لقد نزع سارتر فى النهاية التشعب الميتافيزيقى التقليدى للطريق الثالث (٧٨)

فقد كان سارتر يقف موقفاً واضحاً من حرية الفنان والأديب، ويرفض أى تدخل، وكان له بذلك هذا الصدام مع «الماركسيين المدرسين» - على حد تعبيره - وكان يعتبر نفسه ماركسياً خارج الحزب الشيوعى - كما أشرنا إلى ذلك فى الفصل الأول - وإن كانت فكرة الطريق الثالث هذه - والتي تعنى طريقاً سياسياً يقف بين الاشتراكية وبين الرأسمالية، وإنما هى محض اجتهاد من الأدبية «ليريس موردخ» - وكان يرى أن الأدب والفن مع الحرية وهنا يلتقى مع «ليون تروتسكى» (٧٩) فى أن الأدب ورجل الثورة يلتقيان معاً فى «مبدأ التحرر الإنسانى» -

وإننا نرى أنه إذا كان الفنان أو الأديب - كما وصلنا بالنتائج السابقة - وئيق الصلة بالمجتمع، والتغيرات الاجتماعية والسياسية التى تتحمل داخله، فإننا نرى أن هناك فارقاً جوهرياً بين أن يكون هذا الفنان أو الأديب مبدعاً، وبين أن يكون داعية سياسية وأن دوره الأساسى هو فى وظيفته النوعية أديباً أو فناناً، وليس فى ترديد مقولات سياسية أو كونه يضع الابداع فى ذيل السياسة، ولذا فإننا نرى أن سارتر الذى فصل بين الحزب وبين الأديب والفن، وانتقد بشدة

الحزب الشيوعي، والستالينية، نراه، يلتصق الطريق الأصوب، وهو بذلك وثيق الصلة برأي الماركسيين المبدعين، على عكس الماركسيين المدرسين، والذين نراهم قد خرجوا على الجدل الماركسي، وديناميكته، إلى ميكانيكية فجة .

(٦) هدف الكاتب :

إذا كان الكاتب - كمبدع - وثيق الصلة بالمجتمع، فما هي إذن وظيفته؟ أو ما هو هدفه من الكتابة؟

يقول «سارتر» (لم يكن هدفنا ادخال السرور على الجماهير، بل هزهم بعنف، إن كل شخصية مصيدة تصيد القارئ، والقارئ بين مختلف الشخصيات تتقاذفه وتسلمه من وعى لوعى، مرة تثيره، يثيرة قلقهم، ومرة يغمره حاضرمهم ويحس بنفسه تحت ثقل مستقبلهم ونقض رؤيهم وأحاسيسهم كما لو كانت تلالاً لا ترتقى) (٨٠).

فهو الكاتب إذن ليس الترفيه، وقطع الوقت بتسلية الجماهير، وإنما هو الأثر قلقهم، هزهم بعنف، اضطهادهم في موقف، والتأثير في وعيهم، ولكن إلى أي اتجاه يقود الكاتب القارئ، ومن أي منطق ينطلق سارتر؟

يقول فيليب ثوي Philip Thody في كتابه عن سارتر: «نقطتان هامتان احدهما سياسية والأخرى فلسفية، توجهان نظرية سارتر في الأدب، سياسياً: الكاتب يقوم بوظيفة خاصة في المجتمع وككل الناس هو مسعول عن الأحداث التي تحدث في عصره وفلسفياً: فإن من واجبه حماية العالم من الصدفة Centingency وهو بقيامه بهذه المهمة يقوم بأفضل استخدام ممكن لحرية» (٨١) .

إن الكاتب الذى يعيش عصره، ويحس مسئوليته تجاه القارئ الذى يتوجه إليه يعرف «أن الكلمات - على حد تعبير بريسى بارين Brice Parain (مسدسات عامرة بقضاياها) فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب إلى مكثته الصمت ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون «تصويب رجل يرمى إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين، ومن دون غرض سوى السرور لسماع الندى». (٨٢)

والكاتب انما يهدف إلى تغيير الواقع بهذه الكلمات - القذائف - ولكن أى واقع ؟ هل هو تغيير واقع الأرواح ؟

يرد «سارتر» (لا تقصد بذلك تبديل الأرواح، لأننا نترك عن طواعية كاملة توجيه الأرواح للكاتب الذين لهم زبائن متخصصون» (٨٣) ولكن الواقع الذى يهدد «سارتر» من الكاتب تغييره، هو الواقع الاجتماعى للانسان، وتغيير «مفهومه عن ذاته» (٨٤) فى نفس الوقت .

ولقد كتب الكاتب السوفيتى «الكسى متشنكو Alexi Metchenko متهمكاً، «وفقاً لقول زميلائين Zamyatin كانت الكتابة للشعب تعنى التخلي عن الفن وهجر الغاية الكثيفة التى يشق فيها الكاتب طريقه الخاص منفرداً إلى (الطرق المألوفة)»، حين أعلن أنلديه بلى Andrai Bely أن (لفكرة الالتزام الواعى فى سبيل الآخرين ملقح بيعث فى نفسى التقيؤ)» (٨٥) لم يكن يرفض حينئذ مبدأ الالتزام الذى لم يكن يعرفه، وانما كان يرفض فكرة الطبيعة الاجتماعية للفن، وكان يرفضها باسم الفردية Individualism (٨٥) وفى موضع آخر يحدد بشكل قاطع مفهومه بأن «الكاتب يحمل فى أعماقه، خلال تطوره، سمات السياسى، وخادم المجتمع The Servant of society والشورى الرفى

لأفكار الحزب (٨٦)

وهذا ما يريد الكاتب السوفيتي «مشتنكو» في المجتمع الاشتراكي، ورغم أن سارتر يرى أن هدف الكاتب هو تغيير المجتمع، وهذه بعنف، وأن هذا يتفق مع روح الماركسية إلا أن ما يراه «مشتنكو» يكاد يكون التزاداً للكاتب وحده من حريته، لا يقبله «سارتر» .

«إن وظيفة الكاتب أن يتكلم بوضوح وبساطة، وإذا فشلت الكلمات في تأدية واجبها فإن وظيفة الكاتب يجب أن تحول هذا الفشل إلى نجاح» (٨٧)

«فإن الهدف النهائي للفن هو اصلاح Reclaime هذا العالم بتصويره كما يكون Reaveing، ولكن كما لو كان منبعاً للحرية الانسانية، بكلمات أخرى فإن هدف الأدب هو أن يفعل ما اراد روكتان Roquentin أن يفعله بعد سماعه «بعض هذه الأيام Some of these days قهر صدفية العالم بجعله حاضراً كما تبغى ذلك ارادة الانسان، وبمهارة فائقة، فإن سارتر قد ربط بين طموحه الفلسفي المبكر وبين انشغاله المتأخر بالسياسة : ان العالم يمكن فقط أن يتخذ من الطارئة (الصدفية) إذا كان الكتاب والجمهور - معا - أحراراً في أن يكتبوا أو أن يقرعوا كما يحلو لهم» . (٨٨)

إن الكاتب الذي يتوجه إلى حرية القارئ، لا يمكن إلا أن يكون حراً، حتى يستطيع أن يقهر هذا التخييط، وتلك العشوائية الموجودة في العالم، وجعله أكثر عقلانية، وتقديمه إلى وعي القارئ، إن مثل هذا الكاتب لا يمكن أن يكبله حزب بأرائه الجامدة أو أن تفرض عليه حدود ماء فهو «الحرية» .

والكاتب - على حد قول سارتر - «سعيد - على سبيل المثال - ترميم أو بناء منظر أو مشهد من الشارع أو حدث من الأحداث .

١ - من حيث أن هذه التفردات هي نويات للكل الذى هو العالم .

٢ - فى الوقت نفسه من حيث أن الطريقة التى يعبر بها عنها تشهد على أنه هو نفسه تجسد مغاير للكل عينه (العالم المستبطن) .

٣ - من حيث أن هذه الثنائية التى لا تذلل تسفر عن وحدة صارمة ولكنها وحدة تسكن الموضوع المنتج دون أن تظهر نفسها للعيان » . (٨٩)

فإذا كان الكاتب من خلال إعادة بناء أو ترميم مشهد من مشاهد الواقع الانسانى انما ينقل إلى القارئ العالم من خلال رؤيا واعية إلى وعيه، وإنه برأيه هذه إنما يساعد على تغيير الواقع الاجتماعى للانسان، فى رأى سارتر، فإن الكاتب الماركسى «برتولد بريخت» يرى «أن النظرة الجمالية السائدة فى مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر (المباشر) للعمل الفنى هو اخفاء الفروق الاجتماعية بين المتفرجين» (٩٠)، بحيث تنشأ منهم أثناء استمتاعهم بذلك العمل، جماعة لا تنقسم إلى طبقات وإنما تكون وحدة «انسانية شاملة»، أما وظيفة (المسرحية الأرسطاطاليسية، التى نادى بها بريخت فانها على العكس من ذلك، هى إبراز الفوارق بين المتفرجين، الأمر الذى يتحقق عن طريق إلغاء الصراع وبين الفكر والشعور، وهو الصراع الذى نشأ مع النظام الرأسمالى» (٩١) .

فالوظيفة الأساسية للعمل الفنى هى تعميق الصراع الطبقي، وذلك عن طريق مخاطبة العقل الواعى، لا مخاطبة العاطفة، وبذلك ابتدع «بريخت»، الأسلوب الملحمى والتغريب فى مسرحه .

ويرى الكاتب الماركسي «ارنست فيشر Ernst Fischer» أن السبب الذى يتطلب وجود العمل الفنى لا يمكن أن يبقى ثابتاً رغم تطور المجتمع، فوظيفة الفن فى مجتمع طبقي يحتتم فى داخله الصراع تختلف فى كثير من النواحي عن وظيفته فى مجتمع بدائى لم يعرف الطبقات بعد^(٩٢)، ويؤكد «فيشر» على أن الفن لازم للاتسان حتى يفهم هذا العالم ويغيره^(٩٣)، وكذلك للتطوير والحفز على العمل^(٩٤)

وإن هذا يتفق مع ما كتبه «سارتر» فى المقال الافتتاحى للمعد الأول من الأزمنة الحديثة Les temps modernes فى أكتوبر ١٩٤٥، كتب «سارتر» (إن قصداً هو أن نساعد على إحداث تغييرات محددة فى المجتمع الذى نعيش فيه) وأضاف أيضاً مشيراً إلى أن نشاطه المعاضد لوجهة النظر هذه سوف يكون فلسفياً، وسياسياً، (فتحن نتحالف مع كل هؤلاء الراغبين فى تغيير وضعية الانسان الاجتماعية، ومستوى ادراكه) قاضحاً عدم مسؤليه مذهب الفن للفن، وكتب (أنا اعتبر فلوير Flubert والإخوة جرونكور Goncowrt brothers مسؤولين عن المجازر التى تلت كوميون ١٨٧١ The Commune of 1871 لأنهم لم يكتبوا سطوراً واحداً ليمنعوا ذلك . وفى ١٩٤٧ فى ما الأدهب What is the literature وأضاف أن وظيفة الكاتب ألا يدع انساناً يجهل العالم أو يدعى السناجدة^(٩٥) .

إن سارتر - فى فهمه لهدف ووظيفة الكاتب - انما يتفق مع أكثر الاتجاهات الماركسية بعداً عن الميكانيكية، وفهماً لروح الماركسية، تلك التى ترى (معه - أن الكاتب حر وملتمزم فى آن - بحكم وضعه الطبقي - وأن هدفه هو هز العالم بعنف، وتغييره وتغيير الواقع الاجتماعى للانسان، عن طريق ايقاظ وعيه، وتعميق الشعور بالقوارق الطبقية وفضح الرؤى التى تطمس

هذه الفوارق، ولكنه يختلف مع بعض الماركسيين الذين رأوا أن وظيفة الكاتب هي تنفيذ تعليمات الحزب السياسية، ووضع الأدب والفن في ذيل السياسة، - كما رأى الزادانوفيون - حيث اعتبروا أن «الرفيق ستالين قد عين الكاتب مهندساً للنفس البشرية» (٩٦) جاعلين الفن والأدب في خدمة الفردية التي تمخضت عنها البيروقراطية والتي كانت نتيجة الانحطاط بالأدب والفن.

(٧) الكاتب والجمهور :

إن أحد الدواعي الأساسية للكتابة، والخلق الفني - فيما يرى «سارتر» - «يتمثل - عفاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريين بالإضافة إلى العالم» (٩٧)، وإذا كان الكاتب حين يشرع في الكتابة يحس بضروره بالنسبة لهذا العالم، فما هو الكاتب إذن في رأى سارتر؟

يقول «سارتر» في كتابه - ما الأدب - «حينما حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودي، لم أجد غير هذه العبارة (اليهودي انسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودي فمفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف، لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا، والأمر في حال الكاتب أكثر تعقيداً، لأنه ليس هناك انسان مضطر لاختيار مهنة الكتابة لنفسه، وإذن فالحرية هي الأصل فيها، فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة، ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أن اصير انساناً ينظر إليه الآخرون على أنه كاتب، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب، قد قلده الآخرون - أراد أو كره - وظيفة اجتماعية، ومهما يكن الدور الذى يلعبه عليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون» (٩٨).

إن هذا يعنى أن الآخرين يلعبون الدور الأساسى فى تقليد الكاتب

مهمته، أى أن القراء «الجمهور» هم أصحاب اليد الطولى فى هذا الأمر، ولكن أليس تفسير عمل الكاتب واعطائه هويته بالرجوع إلى الجمهور يوقعنا فى مغالطة ؟

لقد فطن «سارتر» إلى ذلك، ورأى أن «الجمهور يهيب بالكاتب أن يضع أسئلة يوجهها إلى حريته، والبيئة قوة دافعة إلى الخلف»^(٩٩)، ولكن الجمهور على النقيض انتظار، وفراغ يملأ . وتطلع، فيما لهذه الكلمات من معانى حقيقية ومجازية، وبعبارة أوجز، الجمهور هو الطرف الآخر .^(١٠٠)

إن أهمية القارئ بالنسبة لـ «سارتر» توضع فى مركز الصدارة فى نظريته عن الأدب، فهو - أى القارئ - ليس فقط الذى يعطى الكاتب هويته ككاتب، وإنما أيضاً «يجب أن يكون خالقاً للرواية، فالأهمية كامنة فى قراءة القارئ للرواية بشكل دقيق، ثم (تسليفها) عواطفه وشموله فى عمل عقائدى مدعم فى العمل نفسه»^(١٠١)، والكاتب أيضاً توجد بينه وبين قرائه عملية جدلية، تأثير وتأثر، فالجمهور يعطى الكاتب هويته، والكاتب Writer وهو إذ يتوجه لقرائه إنما يحدد جمهوره على أساس نوعية ما يكتب، ومفهوم ما يدخله فى أدبه .. ومن هنا يتم عند «سارتر» التوحيد بين الموضوع والجمهور»^(١٠٢) وذلك لأن موضوع الأدب عند سارتر إنما يقوم على أساس الانسان فى العالم، وبذلك الجمهور - يصبح موضوعاً فى نفس الوقت .

فالمعمل الأدبى إن لم يكن موجهاً إلى الآخرين - إلى الجمهور - فإنه بذلك يكون مجرد كلمات لا طائل من وراءها، والقارئ شرط ضرورى لوجود الكاتب وعملية الكتابة نفسها، «فليس صحيحاً أن يكتب الـ... أن نفسه، وإلا كان ذلك أروع فشل، وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه

..بلغ جهده، أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة .
شاطر الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للعمل
«(١٠٣)» وعملية الكتابة تتطلب عملية القراءة - على حد قول «سارتر»
..والعمل الأدبى دعوة من الكاتب إلى القارئ، من حرية الكاتب إلى حرية
القارئ، ولكن إذا سأل سائل والام تلك الدعوة من الكاتب؟ فالاجابة ميسورة
: بما أن لا سبيل إلى العثور فى الموضوع الأدبى على السبب الكافى لظهوره
فى هذا المجال الفنى، لا فى نفس الكاتب (إذ ليس فيه سوى أنواع من التوجيه
ادراكه) ولا فى تفكير الكاتب، إذ أن ذاتية الكاتب التى لا يستطيع أن يتجاوزها
وحدودها ليست مبرراً للخروج منها إلى (الموضوعية)، إذن ظهور العمل الفنى
حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه، وحيث أن
الخلق الموجه بداية مطلقة، إذن هو من ثمرات حرية القارئ فى أقصى ما
تحمل هذه الحرية من معنى. وهنا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى
حرية القارئ لتكون عوناً للكاتب على انتاج عمله «(١٠٤)»، ويجب أن
نفرق بين الدعوة التى تتوجه بها الكتابة أو الكاتب إلى حرية الجمهور (أو
الإنسان) وبين ما تقوم به الآلات التى تخدم هذه الحرية، فالكتاب لا يخدم
الحرية، ولكنه يستثيرها للعمل ويفجر طاقاتها الكامنة فيها، وهنا يتم التكامل
بين الكاتب والقارئ.

والعمل الفنى لا وجود له إلا حين النظر إليه، عكس ما رآه كانت Kant
من أن «العمل الفنى يوجد أولاً ثم ينظر إليه» «(١٠٥)» فوجود الجمهور عنصر
جوهرى وأولى فى وجود العمل الفنى، ونحن نلاحظ أن «سارتر» حين
يتحدث عن الكاتب فيتحدث دائماً عن «النائر» ويترك أمر الشعر، فهو
يفرق بين الشعر والفنون من جهة وبين النثر من جهة أخرى من حيث

وظيفتها الاجتماعية، وقد انطاط بالنالر كل الوظيفة واعفى منها الشعر والقنون الأخرى، وبذلك فهو يرى أن دور القارئ في الشعر «دور كشاف، إننى أرى أن المشروع الشعرى لا يفترض التواصل بالدرجة ذاتها، وأن القارئ في ميدان الشعر هو فى الجوهر والأساس، مشاهدى كيما يجعلنى أعوم وأنبجس من بين تلك المعانى». (١٠٦)

ويرى أن «فى الشعر نرجسية عميقة، لكن الطريق إليها بالطبع الآخر. أما فى الشعر على العكس، فهناك نرجسية لكن تتسلط عليها الحاجة الى التواصل. إنها نرجسية على درجة أعلى من التوسط، أى متجاوزة باتجاه اللقاء مع الآخر الذى ستولد لديه بالأصل نرجسية» (١٠٧).

إن القارئ الذى يتوجه إليه «سارتر» إذن والذى يشغل نفسه به هو قارئ الشعر، لا قارئ الشعر السلبى الذى لا يمتد بوجوده.

وهذا الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب، فى عصرنا الحديث، ينقسم إلى جمهور فعلى هو الجمهور الذى يقرأ الكاتب ويوجهه، وجمهور امكانى، يمكن أن يقرأ أو يؤثر. ويتساءل سارتر بهذا الصدد أى صنوف الناس التى لا نقرؤنا يمكن أن نقرؤنا ؟ ويقسم الناس إلى متحمين إلى «مذهب الفكر المسيحى»، أو إلى مذهب «متالين» الفكرى على أساس الحزب الذى انخلوه لهم حزبا، وآخرون منهم مترددون، وهؤلاء هم اللذين يجب أن تتوصل إليهم وطالما كتب عن البرجوازية الصغيرة المخلوعة دائما، السريعة بضلالها إلى اتباع دعاة الاضطراب من انفاشيين ولا اعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالبا من أجلها (١٠٨) سوى منشورات الدعاية، على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها، وهناك أيضا من هم أبعد مثالا، ومن الصعب علينا تمييزهم،

وأصعب منه أن نؤثر فيهم، وهم هذه الشرائذ الشعبية التي لم تنضم إلى الديوعية، أو التي تنفصل عنها وتستهدف لخطر الوقوع في عدم الاكتراث، استسلاماً منها، أو في سخط لا تتضح صورته، ولا شيء فيما عدا ذلك : الفلاحون قلما يقرعون - على أنهم يقرعون أكثر قليلاً مما كانوا عام ١٩١٤ - وأما طبقة العمال فهي خلف الرتاج^(١٠٩).

إن الجمهور الامكاني إذن ليس في الفلاحين الذين لا يقرعون، ولا في العمال الذين استولى عليهم الحزب الشيوعي الستاليني، ولكنه - فيما يرى سارتر - في البرجوازية الصغيرة والتي لم يكتب أحد من أجلها، وإنما كتبوا لاضطهادها.

ونحن نرى أن «سارتر» يواجه الحزب الشيوعي الستاليني النزعة بصراحة حين يسوى بينه وبين البرجوازية، ويرى أن الاختيار يصبح محالاً حين يكون علينا أن نختار بين الحزب الشيوعي، وبين البرجوازية «أنه ليس لنا الحق في أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها، ولا أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية» .^(١١٠)

فالحزب الشيوعي الذي أقام سوراً حديداً حول الطبقة العاملة - كما يرى «سارتر» يمنع الكتاب من الوصول إليها إلا من خلاله، وهو الذي يريد أن يحطم حرية الكاتب ويحد من طاقاته الإبداعية، وهذا يكون الاختيار مراراً أو محالاً بين البرجوازية طبقة الاضطهاد، وبين الحزب بسوره الحديدي. وبذلك تتحول وضعية الكتاب - أمثال «سارتر» إلى برجوازيين في قطيعة مع طبقتهم، وباقيين على التقاليد البرجوازية في نفس الوقت، يفصلهم عن العمال ستار حديدي، ولكنهم متخلصون من الارستقراطية. إن الكتاب لا يخدمون بذلك

أحدًا وهم معلقون في الهواء . (١١١)

والجدير بالذكر هنا في دعوة «سارتر»، هو التوجه للكتابة (من أجل البرجوازية الصغيرة، فقد كان معروفًا أن هناك كتابًا - رغم اهتمامهم إلى البرجوازية أو إلى الفكر الثوري - كتبوا كبرجوازيين صغار، بمعنى كانت في كتاباتهم - على حد تعبير الماركسية - اتجاهات برجوازية صغيرة (أي تحبذ الملكية، وتتنأى عن الحسم الثوري، وتقع في التردد، والتلقائية ... الخ)، ولكن أن يكتب الكتاب (من أجل البرجوازية الصغيرة - تلك الطبقة - ولا طبقة، على حد تعبير ماركس) المعلقة بين البرجوازية الكبيرة للسيطرة والمالكة لأدوات الإنتاج، وبين البروليتاريا الطبقة الثورية، البرجوازية الصغيرة التي لا مستقبل لها، ولا يمكن أن تكون أساسًا لسلطة، مضافًا إلى ذلك كل ردود كارل ماركس على «بردون» - منظر البرجوازية الصغيرة في رأيه - في كتابه «بؤس الفلسفة»، أن يكتب من أجل هذه (البرجوازية الصغيرة) ذلك هو الجديد والطريف الذي دعا إليه «سارتر» وهو في نفس الوقت الذي عرضه إلى انتقادات عنيفة من «الماركسيين الأرثوذكسيين» - أو المدرسيين - على حد تعبير سارتر» داخل الحزب الشيوعي الفرنسي أو في أحزاب شيوعية أخرى، ووصفوه بأنه (مفكر برجوازي صغير) وبأن «وجوديته» أيديولوجية برجوازية صغيرة - بكل ما تحمل الماركسية من تاريخ لهذه الكلمة ومعنى - وذلك على سبيل التهكم.

ولعل في خطاب «ماوتسي تونغ» في مؤتمر ١٩٤٢ - والذي سبق ما كتبه «سارتر» بعدة سنوات - ردًا جازمًا - حيث قال :

١: أدبنا وفتنا هما للمجاميع الأربعة من الناس التي تكون الجماهير العريضة، ومن بينها جميعاً ينفرد بالأهمية الأولى العمال والفلاحون والجنود، وقد يكون للبرجوازية الصغيرة مستوى ثقافى أعلى من الآخرين، ولكنها أضعف المجاميع فى العدد والأساس الثورى، ولهذا فإن أدبنا وفتنا الثوريين يوجهان أولاً إلى العمال والفلاحيين والجنود وبالدرجة الثانية فقط للبرجوازية الصغيرة، وعكس ذلك غير صحيح . (١١٢)

وهنا يضع «ماوتسى تونج» - على عكس «سارتز» - العمال أولاً لأن هؤلاء العمال إما أنهم ينتظمون فى الحزب الشيوعى، أو هم الطبقة التي يمثلها الحزب - على الأقل - لم الفلاحين، وهذه الطبقة - رغم أن الماركسية رأت أنها غير ثورية، إلا أنها تعتبر حليفاً للثوريين، ولذلك يرى «ماوتسى تونج» أنها أساسية، وهو يهدف هنا إلى نقل الوعي إليها، عكس ما يريده «سارتز» فهي طبقة (غير قارئة) وبالتالى غير مؤثرة فى الكاتب أما البرجوازية الصغيرة فهي ليست على تلك الدرجة من الأهمية بالنسبة لـ «ماوتسى تونج» بل هي فى آخر درجات الاهتمام، وهو يركز على أن الأدب والفن «يخلقان لشعب، ويجب أن يتفتح بهما الشعب» (١١٣) بل ويرى أنه لابد من الكتابة وفق مستويات الشعب، وبدءاً من وعيهم، وهو عكس «سارتز» الذى يرفض الهبوط بمستوى الأدب والا كان الكتاب أشبه بمن يرمون أنفسهم فى الماء خشية أن يتلوا من المطر (١١٤)، بينما يرى «ماوتسى تونج» أن الأدب خادماً للشعب، ويرى ضرورة مخاطبة الكتاب للمستويات الدنيا من الشعب وخدمة العمال والفلاحين (١١٥)، ولكن إذا كان «ماو» قد رأى ذلك - فإن أرنست فيشر المفكر الماركسى أيضاً - يرى غير ذلك فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب

المخلقة» (١١٦)، وليس مطلوباً مخاطبة المعقوبة لدى القارئ أو المتذوق وإنما تنويره، وتغييره، ولا يمكن القضاء بمرسوم على أسباب التقهقر والعجز، وإنما يجب أن يتصدى الفن الاشتراكي لمهمة البناء، وإعادة وحدة الإنسان والقضاء على أعراض الغربة التي يعاني منها، ويتفق - فيشر مع سارتر حين يقول : «وليس من العسير أن نفهم لماذا يتشبث كثير من الفنانين الاشتراكيين بالأساليب القديمة خلال فترات التحول الصعبة إذ أن المجتمع الاشتراكي نفسه، وهو الذى يتمثل جوهره فى الحيرة يحتاج قدرًا من الاتجاهات المحافظة وذلك على الأقل حتى يصلب عود الاتجاهات الجديدة فى الكفاح ضد الاتجاهات المحافظة غير أن الفنانين الأصلاء هم الذين يخلقون الأساليب الجديدة الفنانون أمثال «ماياكوفسكى» و«أزنشتين» و«برخت» و«إيزلر»، وهؤلاء هم الذين سيمش انتاجهم فى المستقبل .» (١١٧)

تتبعيب :

لقد كان موضوع (العلاقة بين الفن والأدب، وبين المجتمع والجمهور) موضوع جدل بين «سارتر» والماركسيين في العديد من النقاط، وإذا كنا قد فصلنا ذلك خلال هذا الفصل - فإننا نود أن نؤكد على بعض الملاحظات التي استخلصناها من ثانيا المناقشة :

أولا - لقد لاحظنا أن الماركسيين تعدد آرائهم بعدد أشخاصهم، وتختلف بطبيعة اقتراحهم أو اعتمادهم من (الستالينية - والزدانوفية) والاتجاهات الرسمية للأحزاب، أو مسئولياتهم السياسية، وقد كان الماركسيون السوفيت ومثلوا الأحزاب الرسمية (الحزب الشيوعي الفرنسي - الصيني «ماو») يتخذون الموقف الميكانيكي أو المحافظ - على حد قول «سارتر»، «فيشر» أيضا، بينما «جارودي» المفصول من الحزب، والماركسي «ارنست فيشر»، و«بريخت» وجميعهم تعرضوا لانتقادات من الماركسيين الرسميين كانوا يتخذون مواقف أكثر ديناميكية، وأرحب في فهمها لروح العصر، وقد كاد يكون «سارتر» متفقا إلى أبعد حد مع هذه الآراء في إطارها العام .

ثانيا - إننا نرى أن «سارتر» لا يفرط في «الحرية» - حتى أنه يجعل الكاتب مرادفا لها - وهو بذلك يصطدم مع البرجوازية تارة - ومع الحزب الشيوعي والماركسيين المدرسين بفهمهم المغلوط لها والحفاظ تارة أخرى، ولكنه يلتقي مع الفهم الواعي لدى عدد من الماركسيين خارج الاتحاد السوفيتي، أو من الرواد الأوائل للماركسية - على سبيل المثال - «بليخانوف»، ومؤسس الماركسية «ماركس» .

وثالثاً - رغم أن عندنا من الماركسيين - «ماوتسى تونغ» - على سبيل المثال «وأفانا سيف» ، و«ميتشنيكو» من السوفيت يجعلون الأدب خادماً للحزب والحزب - ويصلون إلى القول بتبسيط الأدب (أو بمعنى أوسع «ببساطة» ليلائم الجمهور، فإن سارتر يرفض هذا المذهب، ويؤكد أنه «طالبية الأدب» وجذبه للجمهور. وقد قدم خنضوعه المذهبية»
والله لأني التي تصل به الى التسطيع والهدوء..

ورابعاً - فإن «سارتر» الذي يرفض البرجوازية - لم ينأ عن أن يكون منها - باعتباره ، وسارتر الذي يقف مع التغيير الاجتماعي والثورة وطلبية الأدب، لم يفلت من إدانة الماركسيين المدرسين والرسميين، وبذلك كان وضعه معلقاً - على حد تعبيره - بين البرجوازية التي يرفضها وهو منها، وبين العمال الذين يرغب في مخاطبتهم، ولكن السور الحديدي الذي سيجه الحزب الشيوعي حول هذه الطبقة يمنعه من الوصول إليها . وبذلك اندفع إلى - ما يمكن أن نطلق عليه الطريق البديل - أو ما أسمته «إيريس موروخ» الطريق الثالث - وهو الاتجاه إلى البرجوازية الصغيرة - للكتابة من أجلها - وقد جرت عليه هذه الكلمات - الكثير من انتقادات الماركسيين.

هذا هو إذن موقف «سارتر» الشائك، والذي يتداخل مع البرجوازية - والبروليتاريا - والبرجوازية الصغيرة - أو هو الموقف الحائر على حد قوله بين الحزب الشيوعي الستاليني، وبين المذهب المسيحي (١١٨)، والاختيار هنا مر، وقد سجل «سارتر» في كتاباته طبيعة هذا التناقض الحاد.

هوامش الفصل الثالث

(1) Plekhanov, G.: Art and Soical Life, Translated by: A.

Fineberg, progress publishers, Moscow 2nd printing, 1974,

p.4.

(٢) إبراهيم، زكريا : الفنان والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤.

(٤) المصدر السابق، ص ١٠.

(٥) فنكلشتين، سينى : الواقعية فى الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد،

مراجعة، يحيى هويلى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة،

١٩٧١، ص ١٤.

(٦) بليخانوف ج. : قضايا أساسية فى الماركسية، عن بليخانوف: الفن والتصوير

المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشى، دار العودة، بيروت، ص ٤٥.

(٧) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(٨) بليخانوف ج. : تطور النظرة الواحدة للتاريخ، ترجمة محمد مستجير

مصطفى، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٧٦.

(9) Guyau, G.M: L'Art au pointde vue sociologique, Aclan,

onzième edition, Paris, 1920, pp. 3-21.

عن : إبراهيم، زكريا : مشكلات فلسفية (٣) مشكلة الفن، مكتبة مصر،

القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٢٨.

(١٠) جويو، ج-م: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامى الدروبي، دار

الفكر العرب، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٩٢.

(١١) تليمة، عبد المنعم: مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر،

القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٢٣.

(١٢) جارودى، روجيه: واقعة بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، تقديم لويس آراجون، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨، ص ١٩.

(١٣) من الجدير بالذكر أن سارتر يفرق بين النثر، وبين الشعر، والفنون الأخرى، وسوف نناقش هذا فى الفصل القادم.

(١٤) سارتر، جان بول : دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشي، دار الأدب، بيروت، ١٩٧٣، الطبعة الأولى، ص ٧٩.

(١٥) سارتر، ج.ب. : ما الأدب، ترجمة، محمد غنيمى هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مايو ١٩٧١، ص ٢٢.

(١٦) لوكاش، ج. : معنى الواقعية للماصرة، ترجمة : أمين العيوطى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١، ص ٩٧.

(١٧) سارتر، ج.ب. : ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٧١.

(١٨) ماركس، كارل: مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى من كتاب مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى ص ٢٦٧ عن جان فيرفيل: الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة، عبد المنعم الحفنى، مكتبة مدبولي، والكتاب نشر تحت عنوان (كارل ماركس - الأدب والفن فى الاشتراكية)، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٦٧.

(١٩) فيرفيل، ج. : الأدب والفن فى ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشى، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٦٦.

(٢٠) ماركس، إنجلز : الأيديولوجية الألمانية، الأعمال، المجموعة الفرنسية، ص ١٧، عن جان فيرفيل، الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة : عبد المنعم الحفنى، مصدر سابق، ص ٥٩.

(٢١) ماركس، كارل ؛ إنجلز، ف.: الأعمال المختارة، المجلد الأول، موسكو ١٩٠٥، ص ٢٧٢، عن ج. بليخانوف، تطور النظرية الواحدة للتاريخ، مصدر سابق، ص ١٦٠.

(22) Avansyev, V.: Marxist philosophy, translated by : Leo Lempert, Progress publishers, Moscow, 3rd ed., 1968, p. 197.

(23) Ibid: p. 197.

(٢٤) فيرفيل، ج.: الأدب والفن في الاشتراكية: ترجمة عبد المنعم الحفنى، مصدر سابق، ص ٦٧.

(٢٥) إنجلز، ف.: رسالة إلى جوزيف بلوخ، ٢١ سبتمبر ١٩٨٠، عن ج. بليخانوف، الفن والتصور المادى للتاريخ، مصدر سابق، ص ٢٤.

(٢٦) راجع، لوفافر، هنرى : فى علم الجمال، ترجمة محمد عيسى، دار للمجم العربى، بيروت، ١٩٥٤، ص ٥٤.

(27) Avansyev, V.: Op.Cit; p. 199.

(28) Ibid: p. 199.

(٢٩) لوفافر، هنرى : فى علم الجمال، مصدر سابق، ص ٤٣، ٤٤.

(٣٠) راجع : فيرفيل، ج.: الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة د. عبد المنعم الحفنى، مصدر سابق، ص ٦١.

(٣١) ليحة، عبد المنعم : مقدمة فى نظرية الأدب، مصدر سابق، ص ١٦٤.

(٣٢) بوليتزر، ج.: للمادية والمثالية فى الفلسفة، ترجمة وتعليق إسماعيل المهدي، مطابع دار الكتاب العربى بمصر، القاهرة، ١٩٥٧، ص ١٤٩.

(٣٣) بليخانوف ج.: تطور النظرية الواحدة للتاريخ، مصدر سابق، ص ٢٠٣.

- (٣٤) ستالين، ج.: المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، دار مشق للطباعة والنشر (دمشق)، دار ابن سينا (بيروت)، بدون تاريخ، ص ٦١.
- (٣٥) المصدر السابق، ص ٦١.
- (٣٦) بليخانوف، تطور النظرية الواسطة للتاريخ، مصدر سابق، ص ١٥٣.
- (٣٧) فيرغيل، ج.: الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، مصدر سابق، ص ٦١.
- (٣٨) لوفاتر، هنري: في علم الجمال، مصدر سابق، ص ١٠٠.
- (٣٩) فيرغيل، ج.: الأدب والفن في ضوء الواقعية، مصدر سابق، ص ٦٨.
- (٤٠) إنجلترا، ف.: رسائل - في كتاب «دراسات فلسفية»، للنشرات الاجتماعية، ١٩٥١، باريس، ص ١٣٣، عن «هنري لوفاتر»، في علم الجمال، مصدر سابق، ص ٥٢.
- (٤١) إنجلترا، ف.: قول أورده جيلانوف في مؤلفه «عن الأدب والفلسفة واللوسيفي» راجع أيضاً فوجيرون (مجلة Art de France ص ٢٧ - ٢٨)، ص ٦٤، عن هنري لوفاتر، مصدر سابق، ص ٥٣.
- (42) Marx, Engles: Sur La Litterature et L'art, Paris, 1954:
- عن: فضل، صلاح: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٦٨.
- (٤٣) بليخانوف، ج.: الفن والتصور للمادى للتاريخ، ترجمة جورج طرغيشي، دار العودة، بيروت، ص ٨٦.
- (44) Tain, E. : Philosophie d'art Paris, 1893, p. 10.
- عن: بليخانوف، ج.: الفن والتصور للمادى للتاريخ، مصدر سابق، ص ٨٦.
- (45) Avanashev V.: Marxist philosophy op.cit., p. 349.

(45) Plekhanov, G.: Art and Social life , trad. by A. Fineberg,

Pr. Pu., Moscov 1st printing, 1964, p. 349.

(٤٧) ماركس، كارل: مقدمة مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي، عن جوزيف

متالين: للمادة الديالكتيكية، للمادة التاريخية، مصدر سابق، ص ١٠٦.

(48) Groves Moore: An Introduction o Sociology, N.Y.

1941, pp. 345, 369.

عن : عزت، عبد العزيز: الفن وعلم الاجتماع الجمالي، مطبعة كوستا

نوماس وشركاء، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨، ص ٣٢.

(49) Durkheim, I: De la division dutravail local, Paris 1902, p.

448 & Groose: the beginning of the art New York, 1864,

p. 51.

عن : عزت، عبد العزيز: مصدر سابق، ص ٣٦.

(٥٠) سارتر، ج.ب.: حديث مع مجلة New Lefty اليسار الجديد أعيد نشره

في (لوفيفيل أونيفرساير)، ٢٦ كانون الثاني ١٩٧٠، عن جان بول سارتر،

دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشي، مصدر سابق، ص ٢٧٥.

(٥١) سارتر، ج.ب.: ما هو الأدب، مصدر سابق، ص ١٣٢، ١٣٣.

(52) Plekhanov, G: Art and Social Life, op.ci., p. 18.

(٥٣) ماولسي تويج: مشاكل الأدب والفن، ترجمة كمال عبد العظيم، دار الفكر،

القاهرة، فبراير ١٩٥٦، ص ٥٥.

مترجم عن طبعة دار الشعب للنشر، بومباي، الهند، نص محاضرة في مؤتمر

Conference لمناقشة الأدب والفن من أجل التحرر الوطني في الصين (٢)

مايو ١٩٤٢ - ٢٣ مايو ١٩٤٢) في بيان.

- (٥٤) سارتر، ج.ب.: (الأدب الملتزم)، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، فبراير ١٩٦٥، ص ٤٤، ٤٥.
- والنص مأخوذ من «تلميم الأدب» وقد اضافته «سارتر» إلى «ما الأدب» ونشر في Situations (مواقف، ج ٧) وقد نشرته دار الآداب في سلسلة مواقف (الترجمة العربية) تحت اسم (الأدب الملتزم)، مواقف ١.
- (55) Thody, P.: Jean Paul Sartre, A Literature and Political Study, Hamish Hamiton 1st published London 1964, p. 165.
- (٥٦) فيشر، لرنست : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حلیم، الهبة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٦٦.
- (٥٧) يعصدي «ويته ليهوفيز» والذي يقدم دراسة لكتابة «الفنان ووعيه» الصادر في باريس ١٩٥٠.
- (٥٨) سارتر، جان بول: من مقال بعنوان «الفنان ووعيه» وهو نقد للكتاب المذكور في الملاحظة السابقة عن جمهورية الصمت، سلسلة مواقف ج ٣، (طبعة دار الآداب)، بيروت ١٩٦٥، ص ٩٦.
- (٥٩) فيشر، لرنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٦٢.
- (٦٠) سارتر، جان بول: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٣١، ١٣٢.
- (٦١) المصدر السابق، ص ١٣٨.
- (٦٢) فيشر، لرنست : ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٦٨.
- (٦٣) كرانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ٤٣.
- (64) Plekhanov, G.: Art and Social Life, op.ci., p. 43.

- (٦٥) ديفوار، سيمون : واقع الفكر . اليميني ، ترجمة جورج طرابيشي، دار
الطليلة، بيروت ١٩٦٣، ص ١٢٥ .
- (٦٦) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٣٤ .
- (67) Plekhanov, G: Art and Social Life, op.cit., p. 80.
- (68) Avansyev V.: Marxist philosophy, op.cit., p. 349.
- (69) Ibid, p. 350.
- (٧٠) فيرنيل، ج. : الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد
الشوباني، مصدر سابق، ص ١٧٦ .
- (٧١) عن : فضل، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مصدر سابق، ص
٨٢ .
- (٧٢) سارتر، ج.ب.: مواقف (٣) جمهورية الصمت، (نشر دار الآداب، الطبعة
البرية)، مصدر سابق، ص ٩٦ .
- (٧٣) جازودي، روجيه : واقعية بلا ضفاف، مصدر سابق، ص ص ١٠٠ ،
١٠١ .
- (٧٤) موردخ، إيريس، سارتر للفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ٣٠ .
وراجع أيضاً :
- لوكانش، ج. : دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة
عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص ٨٩ ،
١٠٩ .
- (٧٥) سارتر، ج.ب.: المصدر السابق، ص ١٠٢ .
- (٧٦) راجع الفصل الرابع .
- (٧٧) البيريس، رم. : سارتر والوجودية، ترجمة، سهيل إفرين، تقديم د. عبد الله
عبد النديم، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٤ ،

ص ١٥٦.

(٧٨) موردخ، إيريس: سارتر الفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ٨٦.

(٧٩) عن: فضل صلاح: الواقعية ومنهج الانبعاث الأدبي، مصدر سابق، ص

٩٦.

(٨٠) الحفني، عبد المنعم: جان بول سارتر، الحياة، الفلسفة، الأدب، دار الفكر،

القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣، ص ٢٩.

(81) Thody, Philip: Jean Paul Sartre, Literary and Political

Study, op.cit., p. 163.

(٨٢) سارتر، ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٩.

(٨٣) سارتر: مقدمة الأزمنة الحديثة، (الأدب الملتزم)، مصدر سابق، ص ١٢.

(٨٤) المصدر السابق، ص ١٢.

(X) Domiskusstv No. I, Petrograd, 1921, p. 44.

(XX) Bely, A. «Omalonkom Choleveke cheeveke velikem»

(The small man and the great man) Zapiski Mechtatcie No.

5, Petrograd, 1922, p. 121, see: (85).

(85) Metchenke, A.: The Basic principles of Soviet Literature

tr. by: Keta Cook in Problems of Modern Aesthetics,

Collection of articles, Progress publishers, Moscow, 1st

printing, 1969, p. 22.

(86) Ibid: P. 28.

(٨٧) عن موردخ، إيريس، سارتر الفكر الفلكي الرومانسي، ص ٢٦.

(88) Thody, P. : Jean Paul Sartre, Literary and Political

Study, op.cit., pp. 163, 164.

- (٨٩) سارتر، ج.ب: دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص ٨١.
- (٩٠) ففى نظر أميل دوركيم، كما فى نظر «جروس»، يخلق الفن من نظارته والمجيبين به وحدة اجتماعية متماسكة، فهو وسيلة لخلق التضامن بين الناس فى الهيئات والمجتمعات، راجع: عبد العزيز: الفن وعلم الاجتماع الجمالى، مطبعة كوستاوماس وشركاه، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨، ص ٣٦.
- (٩١) فيشر، لويست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ١١.
- (٩٢) المصدر السابق، ص ١٢.
- (٩٣) المصدر السابق، ص ١٧.
- (٩٤) المصدر السابق، ص ١٧.
- (95) Thody, p. : 163 Paul Sartre, op.cit., p. 163.
- (٩٦) مقتطف من بيان المؤتمر الأول للكتاب السوفيت. ١٩٣٠، على لسان «زلاتوف» عن «فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الإنتاج الأدبى، مصدر سابق، ص ٨٣.
- (٩٧) سارتر، ج.ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٤٥.
- (٩٨) المصدر السابق، ص ٩٤.
- (٩٩) (يشير هنا إلى وجهة نظر هين فى تأثير البيئة على الكتاب فى كتابه «فلسفة الفن»
- (١٠٠) المصدر السابق، ص ٩١.
- (١٠١) موردخ، إبره: سارتر المفكر العقلى الرومانسى، مصدر سابق، ص ٦٨.
- (١٠٢) مجاهد، مجاهد عبد النعم: علم الجمال فى الفلسفة - محاضرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٠٨.
- (١٠٣) سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٥٠.

- (١٠٤) سارتر: المصدر السابق، ص ٥٥، ٥٦.
- (١٠٥) المصدر السابق، ص ٥٨.
- (١٠٦) سارتر: من حديث مجلة «علم الجمال» مقابلة أجراها «بيير فيرستراشن»
فبراير ١٩٦٥، عن كتاب سارتر: «دفاع عن المثقفين»، مصدر سابق، ص
٢٣٣.
- (١٠٧) المصدر السابق، نفس الصفحة.
- (١٠٨) ملاحظة لسارتر، استثنى محاولة «برغو» ومعاصره الخفيفة، ما الأدب؟،
مصدر سابق، ص ٣٤٩.
- (١٠٩) سارتر، ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٩٨.
- (١١٠) المصدر السابق، ص ٢٩٦.
- (١١١) المصدر السابق، ص ص ٢٩٦، ٢٩٧.
- (١١٢) ماوتسى تونغ: مشاكل الأدب والفن، مصدر سابق، ص ٢٣.
- (١١٣) المصدر السابق، ص ٣٦.
- (١١٤) سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٩٩.
- (١١٥) ماوتسى تونغ: مصدر سابق، ص ٣٦.
- (١١٦) فوشر، أرست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٢٧٦.
- (١١٧) المصدر السابق، ص ٢٧٨.
- (١١٨) نعى به كما يرى سارتر المذهب المسيحي الممثل للبرجوازية، فمما هو
جدير بالذكر أن لسارتر قطيعة مع المسيحية بحكم فلسفته اللاحادية.

الفصل الرابع

مشكلة الالتزام

الفصل الرابع

ويشمل :

أولاً - سارتر والالتزام:

(١) الشعر والفنون والالتزام.

أ - الفرق بين الشعر والنثر.

ب - عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، عدا النثر .

(٢) الكاتب والالتزام .

أ - معنى التزام .

ب - معيار الالتزام .

ج - نقد الاتجاهات غير الملتزمة .

ثانياً - الماركسية والالتزام:

(أ) معنى ومعيار الالتزام .

(ب) الالتزام والشعر .

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة .

ثالثاً - العلاقة بين موقف «سارتر» والاتجاهات الماركسية:

(أ) معنى الالتزام ومعياره .

(ب) الالتزام والشعر والفنون المختلفة .

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة .

أولاً - مفهوم الالتزام^(١)

كان «سارتر» قبل الحرب العالمية الثانية يبدو ككاتب متمرد على المواقف السائدة وعلى المألوف من الأمور، وكانت محاولاته المبكرة تتحرك في نطاق يقوم أغلبه على المجانية والفردية، ولكن بعد الحرب، سجل «سارتر» تطوراً في اتجاه الجماعة، والمسؤولية تجلّى في طرحه لمفهوم الالتزام-Engage-ment "Commitment" ولكن جاءت رؤيته لهذا المفهوم، أيضاً، ذات طبيعة خاصة، إذ رأى أن الكاتب The writer هو وحده الذي يخضع لمبدأ الالتزام دون الشعراء، وسائر الفنانين من رسامين أو موسيقيين.

(١) الشعر والفنون، والالتزام

كان «أفلاطون» أول من هاجم الشعراء من الفلاسفة فاخرجهم من جمهوريته^(٢) فارضاً وجهة نظره الفلسفية على الفن والشعر، والتي كانت بالغة الأثر على العصور التالية له.

ولكن هذا لم يمنع، في العصر الحاضر، على الأقل، من أن توجد وجهات نظر لفلاسفة وأدباء تعلّى من مكانة الشعر، فقد جعله، الفيلسوف الوجودي «مارتن هيدجر» تأسيساً للوجود، وأيده الدكتور عبد الرحمن بدوي، عندما قال بأن الشعر يمثل الابداع في عالم الامكان. وأن كلمة شعر جاءت من الكلمة اليونانية ποιησις من الفعل ποιεω، يخلق أي أن الشاعر «خالق» أو «مبدع» والفارق بين كلمة الله وكلمة الشاعر هو أن كلمة الله عقلية «نوتية» νοητά في «النوم» vous بينما كلمة الشاعر انفعالية.^(٣)

وقد رأى «سان چون بيرس» أن الشعر يشكل طراز حياة، وحياة كاملة،

فقد كان الشاعر موجوداً منذ الأزل وسيظل حتى النهاية، والشعر إن لم يكن المطلق الحقيقي فهو أقرب ما يكون إليه، والواقع يكشف نفسه ذاتها في القصيدة. (٤)

وقد قال الشاعر الصيني «لو تشي» : «نحن الشعراء نصارع اللا وجود لنجبره على أن يمنح وجوداً، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى، إتنا نأسر المساحات التي لا حد لها في قدم مربع من الورق ونسكب طوفاناً من القلب الصغير بقدر بوصة» (٥)

ولكن رغم هذا الاعلاء لمكانة الشاعر، فإن «سارتر» في فلسفته الالتزامية قد أعفى الشعر من الالتزام، وكذلك الفنون المختلفة – عدا النثر – فهو وقد أخذ عن «هيدجر» المنهج «الفينومينولوجي» مطبقاً على الوجود، فإنه يخالفه تماماً في رأيه في الشعر .

والجدير بالذكر، أن «سارتر» قد بنى تصورهِ عن الشعر من خلال تفرقة بين النثر وبين الشعر، فترى ما هي الفروق التي على أساسها بنى تصورهِ ؟
(أ) الفرق بين الشعر والنثر :

الشعر والنثر، كلاهما ينهض على أساس الكلمات، فما هي الفروق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟ ربما يكون في وسعنا أن نشرح كتابة النثر Prose على أساس أنها استعمال للغة في أشد حالات التعبير نقاءً، بينما في الشعر فإن التعبير الانفعالي لا يكون محدداً (٦) .

فالحالة الشعرية تجعل التعبير عنها لا يتطلب الوصول إلى معان محددة أو الاختيار بمندولوات معينة، فالكلمة الشعرية تمتلك قدرة على الإيحاء وظلالها أكثر اتساعاً والشاعر لا يختار الكلمات لأنها صحيحة لغوياً فحسب، بل

يختارها لأنها الوسيلة لتوصيل ما يريد توصيله من حقيقة، ولكن كيف تأتي له معرفة ذلك ؟

النائر يعرف متى تكون الكلمة صحيحة ولكن الشاعر يعرف متى تعبر الكلمة عن الحقيقة » (٧) والشعراء حين يعبرون عن تجاربهم « فإنهم يصفون العمق على قيم الوجود، فلا ينبعثون بالواقع الذي يخبرنا به الفلاسفة ورجال العلم، ولا النقاد ... فالذي نجلده دائما هو الحس المستقل، وما هو متضمن ومتخير، وهم في ذلك يختلفون في قصدهم عن الفلاسفة في تعاملهم مع اللغة » . (٨)

وقد كانت التفرقة بين الشعر والنثر من الموضوعات ذات الأهمية، فكانت تفرقة «بول فاليري paul valéry» ذات مغزى، إذ رأى أن تلك العلاقة (بين النثر والشعر) : «تشبه صلبة المشى بالرقص، فالمشى له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهى بتمام الغاية منه، أما الرقص فعلى العكس من ذلك بالرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشى له نظام حركات هى غاية في ذاتها» (٩)

وإذا كان النقاد والشعراء والمفكرون قد فرقوا - كما أوضحنا - بين الشعر والنثر، فإن «سارتر» قد جعل من تفرقة بين الشعر والنثر، أساسا يركز عليه فى جعل الشعر غير ملتزم، فقد كتب : «الشعراء قوم، يرفعون باللغة على أن تكون نفعية، وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة، فليس لنا إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها. وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه .

وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل التسمي، وعلى حد تعبير «هيجل» Hegel، يبدو الاسم غير جوهري. فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين، بل لهم شأن آخر، وقد قيل عنهم أنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات وحشية بين الألفاظ، وهذا خطأ، لأن يلزم ذلك أن يزجوا بأنفسهم فى ميدان الأغراض النفعية للغة، ليهيئوا فيها عن كلمات توضع فى تراكيب غريبة، وذلك مثلاً ككلمة (حصان) وكلمة (زبد) ليقل (حصان زبد) وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حد له، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم، وفى الوقت نفسه يجتهد فى انتزاع هذه الدلالة منها» (١٠).

إن الاختلاف بين الشعر والنثر ينهض على علاقة كل من الشاعر والنثر باللغة، فالشعراء يخدمون اللغة، بينما النثريون يستخدمونها .

ومع أن «سارتر» قد ركز تفرقه بين نوعين من التعامل مع اللغة (لغة الشعر، ولغة النثر)، إلا أنه جعل النثر نوعين، فلسفياً وأدبياً، وهذا هو ما جعل Peter Caws يكتب : «بالنسبة لسارتر فإنه توجد ثلاثة أنماط من الكتابة . فى الجانب الأول يقع الشعر الذى يستخدم الكلمات كأشياء طبيعية، وإن لم تكن طبيعية بشكل كامل.

... وفى الجانب الآخر يقف النثر Prose والذى تستخدم فيه الكلمات كرموز اصطلاحية وتبدو لذلك شفافة Transparent، فالذى نسمعه أو نقرأه هو مضمون ما يقال أو يكتب ولا توجد كلمات تخرج عن ذلك، ولكن هناك نوعين من النثر، الأدبى Literary، والفلسفى philosophical، الأول

ما زال يتلون بما يشبه الشيء الطبيعي للكلمة، بينما الأخير هو الذى ينطبق عليه ذلك المبدأ فى نفاذه (١١).

والشاعر هو الذى يشرى اللغة بالألفاظ الجديدة، والتراكيب اللغوية المبتدعة ويعطى الكلمة قنطرة على الأحياء، ويجعلها تراكيب التطور فى المشاعر والأحاسيس. وما أزمة اللغة فى القرن العشرين - على حد ما يرى «سارتر» - إلا أزمة شعرية. والكلمات بالنسبة للشاعر هى الأشياء، أو بالأحرى: مركز الأشياء، والشاعر كثيراً ما يجمع هذه العوالم الصغيرة، التى هى الكلمات، شأنه فى ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون فى لوحاتهم الألوان، يظن أنه يؤلف بذلك جملاً، ولكن هذا ظاهر عمله: انه فى الحقيقة يخلق شيئاً، فالكلمات بوصفها أشياء تنقسم لديه إلى مجموعات، لتتشابهها السحرى انسجاماً أو عدم انسجام، شأنها فى ذلك شأن الألوان والأصوات، فهى تتجاذب وتتدافع وتتنافى وتتشترك فى صفات تكون وحلقتها الشعرية التى تجعل منها جملة هى فى الوقت نفسه شيء من الأشياء، وفى الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شيء مع ما يطلقون عليه عادة: شكل الجملة النحوى، إذ أن هذا الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى، بل إن تلك البيعة قريبة الشبه من مشروع تهيأ به الفنان لخلق ما يريد، كذلك الذى يتصور به «بيكاسو» فى خياله قبل أن يمس ريشته، وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو مثلاً هزلياً (١٢).

فالكلمات بالنسبة للشاعر ليست رموزاً دالة ولكنها أشياء. أشياء تبض بالحياة لها تجسدها ووجودها، وهى تتشابهك وتتسجم وتتأفر فى آن، والجملة لدى الشاعر أشبه ببناء فنى أو تركيب يقفز إلى ذهن الشاعر، له سماته الخاصة والتى لا سلطان لها على المعنى.

«فالجملة لدى الشاعر ذات لحن وفوق : فهو يتلوق من خلالها
مختلف الأذواق قوية محتملة بما تحتوي عليه من نفى واستثناء وفصل. وهو
يجرد من هذه العلاقات معاني مطلقة، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة،
تقصير الجملة ذات صيغة اعتراضية دون النظر إلى تحديد الشئ المعترض عليه،
وبهذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية
ومعناها، فمجموع الكلمات المختارة يؤدي وظيفته في إبراز صورة الاستفهام أو
الاستثناء، والعكس كذلك صحيح في أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذي
يتحدد بها . كما في مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ولتم قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور

فليس هناك مشول يوجه إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب
وراء تعبيره، ولا يسمح للاستفهام هنا بجواب، أو بالأحرى: في الاستفهام
نفسه الاجابة (١٣)

فالكلمات لدى الشاعر كيانات طبيعية، ومن العلاقات الكائنة بين
الكلمات تآني المعاني للطاقة . وفي هذه الحالة لا تفصل بين الكلمة
ومعناها، بل تصبح الكلمة وللمعنى كيانا واحدا، وفي هذه الحالة لا يعود هناك
محمل لجميع الكلمات بحيث تكون أفكارا . وإنما تقوم بين الكلمات
علاقات أخرى مغايرة، هي علاقات طبيعية شأنها شأن الكلمات ذاتها (١٤)
إن اللغة لدى الشاعر تمثل كيانا مستقلا، وذلك عكس المتحدث أو النثر
اللين يرميان من وراء الحديث أو الكتابة إلى الانصاح عن معنى محدد.

فالشعر، على هذا الأساس، يكون التعامل معه، على خلاف النثر، فلا
نرمى إلى الوصول إلى دلالات محددة من وراء القصيدة، ولا نقوم بتفتيت

بنائها إلى كلمات ذلّة وجمل معبرة عن معاني، بل تتعامل مع التقصيدة
تعاملنا مع الشيء المجسد، والمعاني والمحسوس لا مع فكرة مجردة، أو مفهوم، أو
معنى.

فالشاعر - كما يرى «سارتر» - يرى الكلمات من جانبها للمعكوس،
كأنه من غير عالم الناس، وكأنما وقد حل بهم لهم قد وجد الكلام حاجزاً
بينه وبين هذا العالم، فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها، بل تعرفها
تعرفاً صامتاً، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره: ألا وهي
الكلمات فأوسعها لمساً وجسماً واختياراً وبحثاً فاكشف أن لها نوعاً من
الاشعاع الخاص بها، وإنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما
سوى ذلك من المخلوقات » (١٥).

فإذا اختار الشاعر لفظاً ليدل به على شيء - فليس ضرورياً أن يقع
اختياره على نفس الكلمات التي تختارها للدلالة على نفس الشيء، ذلك أن
الكلمات «التي تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله وتزج به وسط
الأشياء، تظهر في عينه هو فحاً لا صطلياد حقيقة أبية للراس، وموجز القول أن
اللغة هي (مرآة) العالم. وبهذا يجري لديه في ذات الكلمة وفي استعمالها -
تغيرات على نحو جديد - فجرس الكلمة وطولها، وما تختتم به من علامات
تذكير أو تأنيث، ومظهرها في نظر العين، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به
تمثل للمعنى أكثر مما تدل عليه » (١٦).

ورأى «سارتر» هنا متأثراً إلى حد كبير برأي «ستيفن مالارميه» Stephane
Mallarmé، الذي كان يرى أن الشعر يصنع من الكلمات، لا من الكلمات
كتمثيل عن الأفكار، ولكن بما أسماه «مالارميه» (الكلمات نفسها) كأحداث

حسية، وبإختصار، الكلمات كالأصوات التي تحملها»^(١٧).

وقد رد «جويد وموريورجو - تاجليانو - Guide Morpurge - taglia»^(١٨) الثغرة التي يفترضها سارتر بين الشعر والنثر إلى «الارميه» مشيراً إلى أنه يفترض بأحد عدد كبير من المنظرين من «كروتش» إلى النقد الجدد. فالشعر فن، أو نشاط تخيلي مجاني وراء الخير والشر الفن تخيلي والتخيلي سلب ونفي، وأنه تعليم لما هو واقعي وإذا فهو يختلف عن عالم النثر، عالم الحرية والمسؤولية.

(ب) عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، علنا النثر :

بعد أن فرق «سارتر» بين الشعر والنثر، ووضع الشعر مع الفنون، فإنه يؤكد على عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، وإنما الذي يقع عليه الالتزام فقط هو النثر .

فقد كتب «سارتر» في «ما الأدب» :

«ونستطيع أن ندرك في يسر حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزاماً)، نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحق الاجتماعي والحفيظة السياسية؟ ولكن كل هذه النواحي لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف»^(١٩).

وإذا كان النثر مسؤولاً عن مجتمعه، وعصره وعن الأحداث التي يماصرها سواء كانت اجتماعية أو سياسية، وإذا كان مندرجاً في العالم، فإننا، على حد قول «سارتر» - «لا نستطيع أن نأخذ على الشاعر أنه يتكبر بصفته شاعراً، لمسؤوليته كإنسان، قد نأخذ عليه أنه ليس أكثر من شاعر، أي علم

ادراكه لمسؤولياته كإنسان أيضاً، لكن لا نستطيع أن نأخذ عليه أنه لم يشترك كشاعر في معركة اجتماعية، أو حركة انشائية. (٢٠)

وإذا كان الكاتب (أى انتالر) هو حرية تنويجه إلى حرية القارئ، لأن هدف الشعر هو الحرية فإن الشعر في رأي «سارتر» ليس هدفه الحرية. فهدفه نفسه وليس له هدف خارج ذاته (٢١)، فالشاعر يعرض ما يواجهه من مشكلات من خلال رؤيته الذاتية، ومواقفه في جوهرها نفسية، ولا تخرج عن نطاق ذاته، وبهذا يكون موقع الشاعر خارج العالم في العزلة.

وكما رفض «سارتر» أن يجعل الشعر ملتزماً، كذلك كان شأن الفنون، فالرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة، «أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام» (٢٢)، لأنه إذا كانت معاني ودلالات الشعر هي نفسها كلمات الشعر، فلكل «دلالة الألحان» - إذا جاز أن نسميها دلالة - ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها، فهي مغايرة للأفكار التي يستطيع الإعراب عنها بطرق كثيرة على السواء، سم هذه الألحان، إذا شئت، مزجة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق أو دون كل ما تستطيع أن تقول عنها، وليس ذلك لأن عواطف الفنان اغنى واخصب من الألحان، بل لأن تلك العواطف، التي ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع، حين ظهرت في صورة ألحان، اعتراها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها. فصيغة الأكم تدل على الأكم الذي انارها. ولكن لحن الأكم هو الأكم نفسه وشيء آخر غير الأكم. فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الأكم، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء. (٢٣) فكما أن الكلمة في الشعر تتحول إلى شيء *thing* يختلف عن الرمز الدال، كما هو الحال في النثر، فإن لحن الأكم هو الأكم نفسه بالإضافة إلى شيء آخر، وليس مجرد دال، أو

رأى للألم، ولما لا جدوى من البحث عن المعاني التي يعبر عنها اللحن، أو الصورة أو اللوحة، لأن كلا منها قد استحال إلى كيان خاص «فالمعاني لا ترسم، ولا توضع في أبحاثه» (٢٤)

وتأسيساً على ذلك، فإنه إذا كان من الحمق أن نطلب إلى الشاعر أن يكون ملتزماً فإن من الحمق أيضاً مطالبة الفنان التشكيلي، أو للموسيقى بالالتزام - كما يرى «سارتر».

والآن يمكننا أن نتساءل : هل عملية الفن مجرد انتظار سلبي لانبثاق الصورة أو الارتفاع في أحماق اللاوعي؟ وهل القصيدة أو الصورة حدث سرى ينزل عما سواه؟

إن ميلاد القصيدة بالنسبة للشاعر - على حد ما يرى - «أرشيئالد مكليش» - ليس حدثاً سرى ولا يتضمن قطباً كهربائياً مغروراً في حوامض الذات، بل قطبين اثنين - الإنسان، والعالم - «أزاده» (٢٥) فليس بوسع الشاعر تجاهل العالم، كما لا يمكن أن يتجاهل ذاته.

وإنه ل يبدو أن «سارتر» يتسلف في موقفه من الشعر الذي يبنيه على أساس الفصل بين لغة المواطن ولغة العقل. وإتنا نتساءل : هل يوجد هذا الفصل الحاد في الواقع بالفعل؟ أم أن «سارتر» قد لوى عنق المسألة حتى يطوعها لأفكاره. وهل أقام «سارتر» وجهة نظره على استقرار للشعر؟ أم أنه بنى نظريته على أساس أخلاقي نظري يعتمد كثيراً عن عالم الشعر، والفن!!

إنه من الواضح أن لفلسفة «سارتر» اليد الطولى في التأثير على أفكاره - التي سردناها - في الأدب والفن، فقد كانت كتاباته الأدبية بمثابة معالجة لأفكاره الفلسفية ذاتها (٢٦).

(٢) الكاتب والالتزام

إذا كان «سارتر» قد وضع حدًا فاصلاً بين الشعر والفنون المختلفة من جهة، وبين النثر من جهة أخرى، جاءه من لغة النثر موقفاً من مواقف العقل، إذ تتجاوز نظرتنا في النثر الكلمات وتمضي نحو الشيء المقصود. فالكلمة أداة لنقل الفكرة، ونحن ننسأها بمجرد أداء مهمتها، فلهذا النثر في جوهرها نفعية . (٢٧)

فقد اتخذ «سارتر» ذلك أساساً ارتكز عليه في جعل النثر ملتزماً دون سائر الفنون، فكاتب النثر هو الذي يملك موضوعاً وحيلاً هو الحرية، الكتابة عبارة عن دعوة موجهة من حرية الكاتب إلى حرية القارئ، والكتابة مسئولية، ولذا فإننا نجد «سارتر» يكتب في «ما الأدب؟» ،

«لنكتب أولاً لنقول شيئاً للأحياء، ولا يضير ألا يبقى لأحفادنا الذين لن يحسوا بقيمة الحوادث الراهنة إلا الاعجاب بأسلوبنا ولكن لا يحسن بنا أن نتوخى الأسلوب لله، إن المسئولية والصدق يأتيان أولاً، والأسلوب والجمالية في المحل الثاني» . (٢٨) فالهروب من العصر والواقع الاجتماعي سواء اتخذ الشكلية Formism أو الأسلوبية Stylism إنما يمثل - في رأى «سارتر» - خيانة من الكاتب لقيضه، قضية الأدب، وتفقد على أثر ذلك الكتابة قيمتها، وفحواها، بل ويكف الأدب عن أن يكون أدباً . فالأثر الأدبي مطالب بأن يكون مسؤولاً عن العصر بكامله - أى عن وضع المؤلف في العالم الاجتماعي وانطلاقاً من هذا الاندراج المتفرد - عن العالم بأسره وذلك بقرره ما إن هذا الاندراج يجعل المؤلف - كما في كل إنسان - كاتباً موضوعياً موضع تساؤل عنيته وفي كينونه بالذات كاتباً ليس يعيش اندراجه في شكل استلاب وتشوي

وكبت» (٢٩)، بل يكون مسغولاً مسؤولاً كاملاً، وفي حالة واعية دائماً، وحاضراً ومتوجهاً في العالم، وهذا هو ما يشكل الأساس الذي يقوم عليه الالتزام عند «سارتر».

فما هو هذا الالتزام ؟

(أ) معنى الالتزام :

لقد رأى «فليب تودي» أن الهدف النهائي للفن - عند «سارتر» - هو اصلاح هذا العالم بتصويره كما هو، ولكن كما لو كان منبعاً للحرية الإنسانية، بكلمات أخرى، إن هدف الأدب، هو أن يفعل ما أراد «روكتان» Roquentin أن يفعله بعد سماعه (بعض هذه الأيام (Some of these days) : قهر صديقه العالم بجعله حاضراً كما تبغى ذلك ذلك لارادة الإنسان» (٣٠)

إذا كان هدف الأدب هو قهر صديقه العالم، أو نفى المتصور الطارئ فيه، فإن هدف ومعنى الالتزام يتحددان كما رأى «سارتر» كما يأتي : «يرمى التزام الكاتب إلى اتصال ما لا يمكن اتصاله (الكيثونة - في - العالم للمعيشة) مستغلاً القدرة التي تتطوى عليها اللغة المشتركة الشائعة من اللا إعلام، كما يهدف إلى البقاء على التوتر بين الكل والجزء، بين الكلية والتكامل، بين العالم والكيثونة - في - العالم، على اعتبار أن هذا التوتر هو معنى عمله، والكاتب يواجه في مهنته بالذات ومصارف التناقض بين الخصوصية والعالم» (٣١).

والكاتب ملتزم، خارج الأثر الأدبي، ودخله في نفس الوقت أو بمعنى آخر، هو يلاحظ التجربة للمعيشة من الخارج، ومتغمر في الحياة وفي تجاربها أيضاً، هو مثقف بالمهنية والجوهر وليس على نحو عارض - مثل غيره من

المتقنين الآخرين . وسمى الكاتب (ملتزماً) «حين يجهد في أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاءً، وابلغ ما يكون كمالاته (متجز)، أى عندما ينقل لنفسه ولغيره، ذلك الالتزام من حيز الشعور الفيزيى النظرى إلى حيز التفكير. والكاتب هو الوسيط الأعظم وإنما التزامه فى وساطته. غير أن من الحق أن نحاسبه على أساس حالته فى المجتمع، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر فى أنه انسان وكفى، بل فى أنه - على وجه التحديد - كاتب أيضاً، فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسرة الفلاحين، ولكنه كاتب يهودى وكاتب تشيكوسلوفاكى ومن أرومة الفلاحين» (٣٢)

فموقف الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه، وعلى أساس هذا اوضع فانه يلعب دوره بالنسبة لجمهور قرائه، ويجب ألا يقع تحت تأثير بعض العوامل الذاتية التى تدفعه إلى أن «يلعب دوراً سلبياً أو مسفياً بعرض مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه، بل عليه أن يمثل ارادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد على نحو ما يكون عليه كل انسان فى الحياة، من أنه فى نفسه محاولة على حد من محاولات الوجود» (٣٣).

الكاتب حر، ولذا فهو يتوجه لحرية القارئ، وهو مسؤول، ومسؤوليته هى التى تجعله يتخذ موقفاً محدداً، طارحاً خلفه مظاهر الضعف، ووجوه الشقاء والاسفاف.

يكتب «بيتر كاوس» : «عندما نسمى الأفعال ونحددنا فإنها تصير مسؤوليات Responsibilities، ومسؤولية الكاتب الخاصة هى التى تمنحه اسمه لأن صمت الكاتب نوع من الفعل : (فإذا ما اختار أحد الكتاب الصمت على

جانب من جوانب الحياة، فإن لدينا الحق في أن نسأل: لماذا تكلمت عن هذا دون ذلك؟ فما دمت من أجل أحداث تغير، وليس هناك طريقاً آخر للكلام، فلماذا أردت تغيير هذا دون ذلك؟ لماذا تريد تغيير طريقة صنع طابع البريد دون تغيير الطريقة التي يعامل بها اليهود في البلد المعادى للسامية Antisemitic country) (٣٤

أى أن معنى الالتزام يكمن في الفعل، وتحمل المسؤولية، وهذا يقودنا إلى سؤال: إذا كان الكاتب مسئولاً، ومسؤوليته تختم عليه عدم الصمت على جانب من جوانب الحياة، فما هو المعيار الذى يحدد هذه المسؤولية؟ وهذا يقودنا إلى نقطة جديدة، نبحثها في الفقرة التالية، وهى: «معيار الالتزام».

(ب) معيار الالتزام :

لقد جعل «سارتر» الكاتب يهدف إلى (تغيير العالم)، وهو مطالب أيضاً بالوقوف إلى جانب المضطهدين، والتعريب بين البشر، وهذا يتضح أيضاً في أدب «سارتر» إذ اختار (أورست) أن يقتل (إيجست) و«كلمتمنسترا» وتحمل المسؤولية، وحرر الناس من القسرية والتخاذل. ولكن هل معنى هذا أن المعيار الذى يلتزم على أساسه الكاتب معيار أخلاقى ؟

ماذا كان يحدث لو كان (أورست) قد اختار عكس ما قام به ؟ وما الذى يغير في مضمون المقولة الوجودية عن الحرية والاختيار والمسؤولية ؟ سيقال إن المحك دائماً هو (خير) (٣٥) الإنسانية كلها، ولكن غير الإنسانية طبقاً لـ «سارتر» ليس مقولة قبلية، إنما هو بعينه ما يرى الإنسان أنه خيراً. فلذا رأى أن الخير يكمن في الانضمام للكاثوليكية فهو صحيح من الناحية المنطقية الوجودية، وإذا رأى العكس فهذا صحيح كذلك . إن الحكم فى التحليل

الأخير يظل متعلقاً بما يراه هو، ولا أحد سواه» (٣٦)

إن هذا يعني أن الكاتب يمكن أن يختار الشيء ونقيضه، الدفاع عن المضطهدين، أو الفاشية (٣٦) ولا يكون متناقضاً مع المفهوم «السارترى» للاختيار.

لقد أكد «سارتر» على أن «مسؤولية الكاتب ليست شيئاً سرمدياً أو مجرداً، إنها مسؤولية مباشرة ومحددة، إذ يجب أن يوجه اهتمامه الفكرى دون تقاعس يوماً بيوم لمشكلة الغاية End والوسائل The means، وبمعنى آخر، مشكلة العلاقة بين الأخلاق Ethics والسياسة Politics» (٣٨) ورأى أنه من المحال أن يكتب أدب جيد بمواطن شريرة - وإن كانت المواطن السامية ليست معطاة مسبقاً وعلى كل امرئ أن يخترعها بدوره» (٣٩)

لقد وضع سارتر قواعد للالتزام ومعايير، وفي نفس الوقت، لم يكن فى «الوجودية مذهب إنسانى» يجعل للأخلاق وجوداً قسرياً، ويجعل - فى كل فلسفته - الإنسان مشروعاً، وهنا يتناقض «سارتر» مع نفسه :

فكيف تكون هناك معايير للالتزام من دون أخلاق قبلية ؟ فإذا افترضنا وجود معايير للالتزام - جعلنا الأخلاق قبلية، وبالتالي فإن الالتزام يقوض فلسفة «سارتر» الأخلاقية، وبالتالي فلسفته كلها المرتكز على «المشروع الإنسانى» وإذا صممنا على عدم وجود أخلاق قبلية، فمعنى ذلك، ألا يقوم الالتزام.

ربما يكون الحل فى قول «سارتر» بأن المواطن السامية ليست معطاة، ولكن على المرء أن يخترعها، ولكن هذا قد يوقعنا فى «الدور» ، فاختراع المواطن السامية يفترض معنى (السمو) فى ذهننا، وهو ما يقوض فكرة

«سارتر» يعلم وجود أخلاق قبلية.

لحل هذا التناقض يوضح، إلى أى مدى، كانت نظرية «سارتر» فى الأدب الملتزم - كما ترى «إيريس مورديخ» - توصية للكتاب اللعين يرتبطون بالكتابة فى حين أنها ليست تأكيداً لطبيعة الكتابة، فنظرية «سارتر» - «فيها من الدعوة والنفذ أكثر مما فيها من الدراسة والاستقراء» (٤٠)

ولكن رغم هذه التناقضات فى محاولة «سارتر» فرض معايير على الالتزام ترفضها فلسفته فإن «سارتر» فى طرحه لمفهوم الالتزام يبقى معلقاً بأهمية الكاتب وقيمه على المسؤوليات التى يضطلع بها، والتى تعتبر المشكلات الاجتماعية والسياسية فى مقدمتها.

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة:

لم يقدم «سارتر» تحليلاً منظماً للاتجاهات المختلفة، وإنما جاءت آراؤه أو انتقاداته لها - فى (ما الأدب ؟) فى ثلث الفصول المختلفة، وهو إذ ركز اهتمامه (أو جاءت كتاباته وفيرة نسبياً) عن (الفن للفن)، و(السريرية) إلا أنه قد أبدى رأيه فى عجالة عن الكلاسيكية، والرومانتيكية، والواقعية (التي مر عليها مروراً عابراً).

وقد رأى «سارتر» أنه توجد كلاسيكية «فى كل مجتمع ساد» استقرار نسبي، ونفذت إليه أسطورة خلوده، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الأمكاني فيها بحال حدود الجمهور الفعلي وحين يكون كل قارئ رقيقاً حل الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها، وعندما يبلغ ما يسود المجتمع - من مذهب ديني أو

سياسى من قوة السلطان - درجة تصوير فيها حدودها صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة، بحيث يصير القراءة - وسبق أن رأينا أنها هى الرباط للمادى بين الكاتب وقرائه - بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية، أى بمثابة تأكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد، ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء. ولذا يكون كل إنتاج فكري عملا من أعمال التأديب، وتصير الأسلوب - فى نفس الوقت - أعظم مظهر لللك التأديب من الكاتب حيال قرائه. (٤١)

والكاتب الكلاسيكى على وفاق مع جمهوره الذى يعد العمل لعنه بناءً على موقفه المتميز الذى يجعله على غير وعى بالتاريخ، وما يشغله هو العقيدة وإجلال الملك والحب والحرب والموت، ومراعاة آداب التقاليد، وهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة فى داخل الانسان، والصورة النفسية فى القرن السابع عشر مقصورة على التعبير الفنى عن الأفكار التى تجرى فى نفوس الصفوة من أعضاء المجتمع، والمسرحيات تستلهم من الذوق المسيطر للطبقة الأرستقراطية، والمجتمع - المكون من أعضاء الطبقة العليا - يتعرف على نفسه عبر الأفكار التى كونها عن نفسه، فهو لا يريد أن يوحى إليه بصورته، ولكن أن ينعكس ما يعتقد أنه صورته. ولذا فالأدب الكلاسيكى أدب متكلف، ومتحلق، يعبر عن تقاليد البلاط والحكم، وآداب اللياقة فى القرن السابع عشر. (٤٢)

وإذا كان جمهور الكلاسيكية فى القرن السابع عشر على وفاق مع كتابه، وكان المؤلف فى القرن الثامن عشر يتصرف فى جمهورين كلاهما جمهور فعلى، فإن الرومانتيكية جاءت - على حد قول «سارتر» - «فى أوائل عهدها

محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه يعيشها لهذه
الثلاثية في الجمهور، واعتمادها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة
الحرية (٤٢)

ولكن أدب القرن التاسع عشر تخلص من الملعب الفكري الديني،
ورفض خدعة الملعب الفكري البرجوازي، وأرادت الرومانتيكية أن تكون
مستقلة عن كل نوع من أنواع التشيع، وقد كان الخطأ أن الرومانتيكيين لم
يكونوا قد ادركوا بعد أن الأدب في ذاته ملعب فكري على حد قول
«سارتر» -، وأبى الكاتب أن يمتنح الأدب بالتوجه - إلى جمهور محدود
ويقصره على موضوع خاص، وزعم أنه إنما يكتب لنفسه أو لله، جاعلا من
الكتابة مهنة ميتافيزيقية أو مطابقة للضمير وصلاة، أو أى شيء آخر سوى أنها
اتصال بالناس، ورأى «سارتر» أن خطوة الفنان خطوة زائفة من جهتين، فهي لا
تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب بل تكشف كذلك عن
تكوين جديد لجمهور من المتخصصين، وقد ظهرت نتيجة لذلك - في رأى
«سارتر» - (طبقة الكتاب) (٤٤)، وصار الكاتب بذلك غريبا عن عصره
مستوحشا، ومستحقا (لللعنة)، وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية
وأحدة : هي الالتحاق بمجتمع رمزي، له صورة الطبقة الأرستقراطية في النظام
القديم (٤٥)، وهذا يدفع الكاتب إلى التهور من شأن المهنة، وهو لا يدرك
بنفسه غير نافع، بل يدوس كل عمل نافع، وهنا ينشأ التصور الجمالي الذي
يشيد بالعلم النقمية، وهو (الفن للفن) حيث يتفق هذا الاتجاه مع البارناسية
والواقعية والرمزية، في أن الفن استهلاك محض.

وإذا كانت الواقعية - أدب استهلاك، فإن خطاها الأساسي - في رأى
«سارتر» ينبع من «اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه، وأنه يمكن تبعا

لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً ما دام التحيز فى الإدراك نفسه، وما دام مجرد تسمية الأشياء فى ذاتها يتضمن تغييرها ١٢ . وكيف يستطيع الكاتب أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التى ينطوى عليها هذا العالم ؟ (٤٦)

وإذا كانت الواقعية بالنسبة لـ «سارتر» أدب استهلاك، شأنها فى ذلك شأن الفن للفن، فإن الأدب التجريدى كان - فى رأيه - بمثابة لب الترف والإسراف، لأن خلق أدب لا يتفقع به، يعنى أنه ليس من هذا العالم، وبذلك بشئ فيه، فقد ادرك أصحابه أن الخيال حاسة مجردة من كل قيد ووظيفتها وجود الواقع، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض الواقع (٤٧)

وإذا كان «سارتر» قد وصف أدب القرن التاسع عشر - (الممثل فى المدرسة الرومانتيكية) وما تفرع عنها، وبعد مروره السريع على الواقعية - بأنه أدب استهلاك، فإن مذهب (الفن للفن) وإن كان «كانت» يعتبر مقدم أساسه الفلسفى قد حظى منه بالنقد العنيف. فيكتب (فى مقدمه الأزمنة الحديثة) : «إن الكاتب الذى يتبع تعاليم «عاة الفن للفن» يهتم قبل كل شئ بكتابة آثار لا تخدم شيئاً البتة، آثار ليست ببعيدة عن أن تبدو جميلة، وإن كانت مجانية حقاً، ومحرومة من الجذور فعلاً، وهكذا يضع نفسه على هامش المجتمع، أولاً يقبل بالأحرى أن يمثل فيه إلا بصفة مستهلك محض، وعلى وجه الدقة كمطالب متمتع بمنحه» . (٤٨)

فالنن الخالص Pure art والفن الفارغ Empty art سواء بسواء، والدعوة إلى مثل هذا الفن - فيما يرى «سارتر» - ليست إلا فرقة «تفرع بها نكرات القرن الأخير» (٤٩)، لأنهم أبوا أن يسلكوا سبيل التجديد والكشف، وأن

يبدعوا شيئاً ذا قيمة، وانهم يقيمون في تناقض فادح - في رأيهم - فهم يقولون : لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها، ولا يقتصر بحثه على الجري وراء الجميل أو جمال الصور التي تساق فيها.. ووظيفته مقصورة على أداء رسالة لقرائه. وما (الرسالة) إذن ؟ (٥٠)

فإذا كان الكاتب مشغولاً بما هو جمالي بحث - بما هو بعيد كل البعد عن المشكلات التي تعتمل داخل المجتمع فإنه بالضرورة لن يكون باحثاً عن المعنى أو الدلالة، وبالتالي لن تكون له رسالة، ولما يثبت نهافت أصحاب هذه النظرية - في رأي «سارتر».

ولكن قد يقول البعض، بأن أصحاب هذا المذهب (الفن للفن) إنما يتجهون إلى قيم خالدة لا تربط بالحياة اليومية بشكل مباشر، كأن يكون الحديث عن الحرية، أو العدالة أو الخير بشكل مطلق .

على هؤلاء يرد «سارتر» متخذاً من الحرية مثالا فيكتب : «وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطير : إذ القيم الخالدة جد هزيلة. ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً، إذ هي كالبحر في حركة لا تزال تبدأ أبداً فليست هي سوى الحركة التي بها دائماً يتخلص المرء مما يموقه، فيتحرر، والحرية - في أشكالها - لا تمنح، بل على المرء أن يتنصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمثه، فينصر بذلك على الآخرين». (٥١)

فالحرية مرتبطة بما هو عماني، مشخص، والحديث المجرد عنها ليس إلا كالحديث عن شيء هزيل جاف، فالحرية تكتسب في موقف، «ولما كان

الإنسان محكوماً عليه أن يكون حراً فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم كله: إنه مسئول عن نفسه بوصفه حالة وجود^(٥٢)، والإنسان مسئول عن كل شيء، اللهم إلا مسؤوليته نفسها، لأنه ليس الأساس في وجوده «فكل شيء يجرى إذن كما لو كنت مرغماً على أن أكون مسئولاً»^(٥٣) ولهذا فلا يمكن تناول موضوع الحرية بخفة - خارج الواقع والمعاني والمشخص، ويمكننا عن المسؤولية، وهذا هو ما يقوض دعوة الفاضلين (الفن للفن) - في رأى «سارتر».

ولذا كان «سارتر» قد بدأ حقيقاً على هجومه على (الفن للفن)، وفي طرحه لمفهوم الالتزام كمتقابل له - كما أوضحنا خلال الجزء السابق من هذا الفصل - فإن مبدأ (الفن للفن) قد وجد من يدافع عنه، ويهاجم مفهوم «سارتر» في الالتزام، وبلغة لا تقل سخرة أو تهكماً عن لغة «سارتر».

فقد كتب : «آلان روب جرييه» : «ماذا يبقى من الالتزام؟

لقد بشر «سارتر»، الذى كان قد رأى خطر هذا الأدب المصلح المهلب للأخلاق بأدب فاضل يهدف إلى إيقاظ الشعور السياسى عن طريق إثارة مشاكل مجتمعنا ويحاول أن ينجو من روح الدعاية بإعادة الفارئ إلى حريته، ولكن التجربة شهدت بطولهاوة المحاولة، لأن الاهتمام بتوضيح شيء ما (شيء خارج الأدب) يدفع هذا الأخير إلى التراجع والاختفاء. إذن لنعطى فكرة الالتزام المعنى الوحيد الذى يمكن أن يهتما، أى هدلاً من أن يكون الالتزام ذا طبيعة سياسية، فيصبح بالنسبة للكاتب وعياً تاماً بالمشاكل الحالية للغة الخاصة. واقتناعاً بأهميتها وورغبة فى حل هذه المشاكل من الداخل، فتلك هى فرصة الكاتب الوحيدة فى أن يظل فتناً، وبالتالي يستطيع بطريق غامض وبميد أن

يكون نافعا في شيء، بل ربما عظم الضرر» (٥٤)

ففكرة الالتزام لدى «سارتر» بـ «جريمته» وقد أخفقت، ويرى ترجمة الالتزام إلى وعى الكاتب بلمعته الخاصة، لأن الاهتمام بتوضيح شيء ما خارج الأدب يندفع إلى التراجع والاختفاء، بل ويضيف «جريمته» في سخرة : «إن ما يلزمنا الآن هو أن نكف عن النظر بعينية إلى اتهامات الافتقاد إلى الأسس، وأن نكف عن الخوف من (الفن للفن) كما لو كان أسوأ الشرور، وأن نرفض الخضوع لهذا الجهاز الأورهابي الذي يشهر في وجهنا ما إن نتكلم عن شيء آخر غير صراع الطبقات أو حرب التحرير» . (٥٥)

ونعله يتضح أنه إذا كان «سارتر» الذي رفض أن يتناول الكتاب «الحرية» بخفة وعدم اهتمام، وقد ناقش مفهوم (الفن للفن) بخفة، ولم يكن نقده يتوجه إلا إلى المضمون وبشكل خارجي فقط، ولذا فقد جاء نقد «جريمته» أيضا بنفس الدرجة، فكان ساخرا أكثر منه محللا، ومن الخارج، فلم يقدم ردا متماسكا على وجهة نظر «سارتر» . وربما يلتصم البعض لـ «سارتر» العذر في أن ناقش «الفن للفن» إنما كان بمثابة تقديم لطرحه لمفهومه عن الالتزام، ولكن الرد على ذلك هو أن «سارتر» كرر سخريته من هذا المبدأ مرات عديدة، وكان يمكن أن يجد في هذا المبدأ بعض المواقف الإيجابية، كما كان يمكن أن يقارن (٥٦) بينه وبين نظريته في علم التزام الشعر والفنون المختلفة، خاصة إذا تذكرنا موقف «سارتر» في التخيل، والذي أوضحناه في الفصل الثاني من هذا البحث.

وإذا كان «سارتر» دشن تقديمه للالتزام بهجوم عنيف على مبدأ (الفن للفن)، فإنه أثناء طرحه لأسهومه عن الالتزام، ووظيفة الكاتب، قد هاجم

المدارس المختلفة، ولكن للمدرسة التي حظيت بأشد الهجوم، وأبلغ الاهتمام هي
«السريالية Surrealism» .

ورغم أننا نجد صدى للسريالية، مثلاً في الكتابة الأوتوماتيكية، كما في
«الفنغان» (التي تمثل نمطاً من السريالية الناقصة) (٥٧)، كما نلاحظ أيضاً في
سلوك «بول هيلبر» في قصة «البروسترات» ما رآه «بريتون»، أبسط مظهر
للعمل السريالي، وهو «النزول إلى الشارع بمسدس في اليد، وإطلاقه على
الجمهور على سبيل الصدفة، ويقدر ما يستطيع» (٥٨)، فإن «سارتر» قد انتقد
«السريالية» انتقاداً مراراً فقد رأى أن السرياليين كتبوا من أجل استهلاك الأدب،
وتقليد طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاء. وقد أحتموا في الكتابة
الآلية، مؤكدين على أن الكاتب طفيلي، واستهلكى محض، وظيفته إحراق
أموال المجتمع المنتج.

والبرجوازية، ابتسمت لهذا الطيش (السريالية) لأنها لا يمينها أن يحرقها
الكاتب «فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر، ما دامت هي جمهوره الوحيد وهو
لا يتحدث إلا إليها وهي موضع سره. وتلك صلة توحد ما بينهما، وحتى لو
حظي بالتوجه إلى الشعب، فأى خطر يخشاه البرجوازيون منه في احتمال إثارة
الذمماء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسف في تفكيره ؟ هذا، ولا يحمل
قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة، ثم إن
البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها؛ فهو بحاجة إليها
لتبرير فنه في عدائه ومعارضته، ومنها يتسلم الأموال ويمنى المحافظ على النظام
الاجتماعي ليستطيع أن يشعر بأنه مستتب، وبالاختصار هو متمرد وليس
بثائر» (٥٩) وذلك لأن عملهم مجاني، هو مسلاة، ولا ضرر منه للبرجوازية،
وهم لا يهدفون إلى تغيير المجتمع، ولكنهم يهدفون - في رأي «سارتر» - إلى

تلمير الثقافة وهدم اللغة، وفقد حاول الأدب السريالي تدمير اللغة، وبمداخلة الكلمات بعضها في بعض، وبما يدل السكر على الرخام والرخام على السكر، وتشكك الساعة اللينة للممس في ماهيتها، وتهدم الأشياء للموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق في خصائصها، وبذلك أن يضع صور العالم الخارجية نفسها (بين قوسين) وأن يخصصها للخدمة الحقيقة للمركبة بمقولنا، ولكن الذاتية تسمى بدورها لتتراءى من وراءها موضوعية مستترة، هذا، ولا يؤدي كل ذلك إلى هدم حقيقي واحد لشيء من الأشياء، بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالهو الرمزي للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية، والخصوص. الرمزي للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها، والهو الرمزي للغة في القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب، بواسطة ذلك كله تابع السرياليون مشروعاً طريفاً، هو تحقيق العدم بالإفراط في الاضافة للوجود، وكانت وسيلتهم إلى الهدم هي دائماً الخلق»^(٦٠)

لقد كانت «السريالية» تعبيراً عن أفكار «فرويد» التي حاول «بريتون» أن يدخلها إلى السريالية، فكان الاعتقاد في أن العقل الباطن يهنا حقيقة أصدق، أي الحقيقة العليا «بينما العقل الواحي يعمل بمنزلة تقليدي غبي وأكبر شاهد على ذلك هو نشوب الحروب وما إليها» وفضلاً عن ذلك اوجت أهمية الأحلام في نظرية «فرويد» بفكرة الحلم كمادة في لوحاتهم وكتاباتهم. وهذا بدوره اوحى اليهم بالاهتمام بالرمزية الجنسية والمعالجة الصريحة للموضوعات الجنسية^(٦١)، وهذا كان ما لا يرضاه «سارتر» سبباً :

أولهما : أنها تنبع من الأفكار الفرويدية التي يرفضها.

وثانياً : أنها تعتبر حركة مناهضة للالتزام.

وإذا أعلنت السريالية أنها جاءت، من (رامبو) ، سخر «سارتر» منهم قائلاً : «قد كان «رامبو» يهد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة، ولكن السريالي يهد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا التقى بهما مصادفة سئم منهما أو لاتبه الخوف، أو خف لينام مقفلاً مصاريع حجرة نومه. وموجز القول : يرسم السريالي كثيراً ويسود كثيراً من الورق ولكنه لا يهتم شيئاً حقيقياً». (٦٢)

فإذا كان رامبو قد أعلن ثورة في عالم الأشياء، وكان يهدف إلى الهدم والتغيير فإن السرياليين في رأي «سارتر» - لم يكن هدفهم (هدم شيء حقيقي)، وإذا كان «رامبو» شاعراً نبولياً، يعلم ويتبأ، فهم يخشون من حلمهم ونبولتهم . فليست الحقيقة المباشرة للثورة السريالية، فيما يرى (بريتون) على حد قول «سارتر» - هي أحداث تغيير ما في نظام الأشياء الطبيعي والظاهري بقدر ما هي خلق حركة في «العقول» فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفي» (٦٢)

وإذا ما أعلن «أندره بريتون» بأنه ماركسي، وأكثر استقامة في (ماركسيته) من الكثيرين الذين يستسلمون لكل أسلوب من التسوية مع الأفكار الجمالية والأعراف الأخلاقية التي تتعلق بالمرحلة الأخيرة من الحضارة الرأسمالية، فالسريالية - كما شرحها (أندره بريتون) متأثرة تأثراً عميقاً بديالكتيكية - ماركس للمادية (٦٤)، وإذا ما أعلن ذلك «بريتون» فإن «سارتر» يكتب موجهاً نقده إليهم (أي للسرياليين) «إن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون

شباناً يريدون على الأخص - القضاء على أسرهم، وعلى عهدهم القائد، وابن عهدهم القس، كما يرى (بودلير) في ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لاحتراق بيت القائد أوبيك Aspöck وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء، وذلك كانت فيهم عقد تجب تصفيتها، من الحسد والخوف لم هم ثاكرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضاقت : من الحرب التي كانوا خلدوا عهد بها مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية والضرائب وغرفة إحارة الحرب الزرقاء في ثيابها السماوة، وحشو الرؤوس بالدعائم، وكانوا جميعاً ضد رجال الدين، لا يريدون في ذلك ولا ينقصون عن الأب «كومب» (٦٥)

فقد كان «سارتر» يرى أن التحالف بين الماركسية، وبين السريالية، ليس إلا مرحلة أمام الحزب الشيوعي، وأسماعاً بالمرحلة (السلبية)، وبذلك على ذلك بأن الحزب الشيوعي الفرنسي، انصرف عن السريالية عندما انتقلت روسيا السوفيتية، ومعها الحزب الشيوعي الفرنسي، إلى دور التنظيم الإيجابي والبناء، وذلك لأن اللقاء بين السريالية وبين الملمح الثوري البروليتاري قد تم عام ١٩٣٠، حيث تحول عنوان المجلة الخاصة بالحركة السريالية من (الثورة السريالية) إلى (السريالية في خدمة الثورة) ذلك أن السرياليين وجدوا أن الشرط الأول لتحرير الفكر يبدأ بتحرير الإنسان (٦٦)، لكن هذا اللقاء لم يستمر، بين السريالية والحزب الشيوعي الفرنسي، لدرجة أن اشد الانتقادات جاءت من أعضاء الحزب، وتحالفت السريالية مع التروتسكية، فرأي «سارتر» في هذا التحالف نوعاً من استغلال التروتسكيين للحركة السريالية لأنهم مطاردون ولا يزالون في المرحلة السلبية للنقد.

وهكذا فقد وجد «سارتر» أن الحركة السريالية، لا تهدف إلى تغيير العالم ولا تنزع إلى الالتزام، وقد انخفت بسبب جمهورها الذي اختاره، فهي مع

إدعائها بأنها ثورة، فإنها كانت حصناً للبرجوازية، ولم تشكل في يوم خطرًا عليها، وكانت علاقاتها مع الماركسية، هي علاقات في مرحلة انتقالية لا تلبث أن تنتهي بالقطيعة عندما تنتقل الماركسية إلى البناء .

وقد كانت انتقادات «سارتر» تنصب أساساً على مضمون هذه الحركة، وهو لم يكن يعنيه ما كان لديها من قفزات في مجال التعبير الفني، والإبداع الشكلي، وإنما هو قد وجه تفسيراً للأدب في الجمهور، وبالتالي كانت نوعية الجمهور الذي تتوجه إليه هو سبب اخفاقها.

وفي حديث «سارتر» عن السريالية نلاحظ أنه يؤكد على الأدب بشكل خاص، ولكنه يشير في أحيان غير قليلة إلى الرسم، والشعر مصوباً انتقاداته، على أساس أن السريالية تبغض الالتزام، وتبحث عما هو تخيلي، خارج عن الواقع، وهذا يناقض نظريته في الالتزام والتي لا يخضع للالتزام فيها غير (النثر)، وإذا أضفنا إلى ذلك موقفه من «بيكاسو» حيث كان يرى أن الحرب الشيوعية لا يستطيع استيعابها، والبرجوازية هي التي تشتري لوحاته (٦٧)، في حين نعلم أن «بيكاسو» فنان مبدع، وقد مر بعدة منابر منها (التكعيبية، والسريالية) والأخيرة كان من قممها، فهذا يوحى بأن «سارتر» كان قد مر في عجالة على السريالية، ولم يكن يقطن إلى تناقضه، حيث لم يفرق بين هذه المدرسة في النثر، وغيره من الفنون، كما لم يكن مهتماً بمراجعة آرائه السابقة، وورطها مع آرائه اللاحقة حتى تستقيم نظريته .

ثانياً - الماركسية والالتزام

(أ) معنى ومعياري الالتزام :

تعتبر فكرة الالتزام نقطة ارتكاز للمفاهيم الماركسية فى الجمال، إذ تربط الماركسية بين الفن وبين المجتمع مؤسسة ذلك على نظرية الانعكاس Reflexion، وهى لا تفرق هنا بين فن وآخر، فكما عبر «هنرى لوفافر» عن ذلك، بأن الفن ليس أيديولوجية، ولكنه «له علاقات مع الأيديولوجية، إن له محتوى أيديولوجي» (يتراوح فى حظه من الوضوح وفى كونه سياسياً عن «عى»^(٦٨)، فالكاتب أو الفنان، إنما يعبر عن وضع اجتماعي، وموقف تاريخي محددين، وإذا كان صراع الطبقات ليس هو المبدع الخلاق، ولكن المبدع الخلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن جميع العلاقات الاجتماعية القائمة على قاعدة^(٦٩) معينة وصراع الطبقات يؤول جزءاً جوهرياً من هذه العلاقات، ويعتبر وجهاً أساسياً من وجوه الموقف التاريخي.

والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف فى صف التقدم، أو حسب التعبير الماركسي فى صف الطبقة الصاعدة، والفنان الحقيقي هو الذى يدفع المجتمع إلى التغيير، والفن وسيلة للسيطرة على الواقع، ومن ثم فإنه يلعب دوراً فى تطور الإنسان المتناغم الشامل^(٧٠) وهذا الفن العظيم هو تقديم صورة للواقع يتحل فيها التناقض بين المظهر والواقع، الجزئى والعام، والمباشر والتصوري.. الخ حتى أن الشيئين ينصهران فى تكامل تلقائى فى الانطباع المباشر للعمل الفني^(٧١).

فالكاتب والفنان ليسا معلقين فراغ المجتمع الطبقي، وإنما هما بالضرورة ينتميان إلى طبقة اجتماعية محددة - رغم قدرة الكاتب على تجاوز وضعه

وكذلك الفنان، ولذا فهما ليسا محابدين، وإنما ينحازان إلى أفكار محددة، ومصالح محددة، ووفقاً لذلك، فهما بالضرورة يلتزمان بمواقف محددة، تتبع من الأيديولوجيا التي يلتزم كل منهما بها. وقد حدد الكاتب الماركسي «أرنست فيشر» معنى الالتزام كما يلي :

«ليس معنى الالتزام أنه ينبغي على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد، وأن يكتب أو يرسم، أو يؤلف وفقاً لرسوم رقم كذا، أو كذا، وإنما تسليمه بأنه لا يحمل في فراغ، وأنه في آخر الأمر ملتزم بالاجتماع، وكثيراً ما يحدث كما أوضح «ماياكوفسكي» منذ أمد طويل، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعي العام متفقاً مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة، وليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفني ويقروه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة» . (٧٢)

وإذا كان «ماياكوفسكي» لم يرض على الفن أن يتبع مؤسسة معينة، فإنه يرى «أن هناك بالإضافة إلى الألوان الزهية وألمان اللوحات مسائل سياسية محددة» (٧٣) فالكتاب والفنانون مشدودون بحكم أوضاعهم الاجتماعية، ومواقفهم الأيديولوجية، إلى المشاركة في المسائل السياسية، فعندما قال توماس مان Thomas Mann بأن السياسة هي عمل كل إنسان، فإن الملاحظة الضمنية في ذلك، هي أن الكتاب عام ١٩٣٠ لم يستطيعوا أن ينسحبوا إلى البرج العاجي وأن يرفضوا الاشتراك في الفوران الاجتماعي في ذلك الوقت (٧٤)، فإذا كان على المسكرين أن يقتحموا ميادين الحرب، فإن الكلمة – المطلق كانت هي مهرر الكاتب .

وإذا كان «فيشر»، و«ماياكوفسكي» وآخرون، يرون أن الفنان لا يعمل

وفق مرسوم أو تيمناً لمؤسسة معينة، إلا أن هذا ليس هو رأى كافة الماركسيين فقد أوضح «لينين Lenin» فى مقال (التظيم الحزبى والأدب الحزبى Party Organisation and party literature) : «أن ظروف الثورة البروجوازية الديمقراطية The conditions of bourgeois democratic revolution تتطلب من الطبقة العاملة وحزبها صياغة جليلة لموقفها ليس فى قضايا السياسة وحسب، بل أيضاً فى مجال الفنون»^(٧٥). وقد رأى «ميتشكوف» أن «الافتقار إلى الالتزام الحزبى لا يكون إلا قناعاً Mask لا التزام من نوع آخر». أى بأفكار البروجوازية، والتي لا تميز عن الوضع الثورى، وإنما تعبر عن موقف متخلف تجاه الأحداث والواقع، بل والالتزام بالحزب، وبالشعب هو الذى «دفع مشكلة البطل الإيجابى Positive Hero إلى الصدارة». (٧٣)

ولكن إذا كان الفن ملتزماً بالحزب البروليتارى، وجاعلاً من الواقعية الاشتراكية قاعدته الأساسية، ومرتكزه الجمالى، وخروج الكاتب على هذا يعتبر خيانة للأدب وللفن، هل يمكن أن يكون الفنان الذى يتبع هذا النهج صادقاً ؟

يرى «ميتشكوف» رداً على هذا، أنه : «فى حديث «لينين» عن عمل الفنان والكاتب نراه يوجه الأنظار إلى القوة والصدق فى العواطف التى يصورها فى العمل الفنى والأدبى، فقد اثار اهتمامه الاتهام العنيف الذى وجهه «ليو تولستوى»^(٧٨) إلى الأوتوقراطية والكنيسة، وفضحه الدائم للرأسمالية المشحون بأعمق المشاعر والسخط التام. وهكذا فإن تفسير المبدأ اللينينى فى الالتزام على أنه لا يعنى أن يكون مقولة فلسفية تغض الطرف عن الطبيعة الانفعالية للأدب والفن والأصالة فى موهبة الفنان، وهو ما زلنا نواجهه فى صحافتنا، يمثل افتقاراً لهذا المفهوم»^(٧٩).

وقد أكد أيضاً، «جون فينيل» الماركسي الفرنسي بأنه يجب على الكاتب بدلا من أن يكتب «بهرجا» أدبيا سياسيا الاتجاه أن يفرغ في الحياة نفسها وأن يصور بوسائله الفنية ما يراه»^(٨٠)، ورغم هذا، فإن رأى كل من «مشتكو»، و«فينيل» يبدو لصيقاً بصيغة الالتزام أكثر منه الالتزام الحر، فإن يكون الكاتب مضطراً إلى الالتزام بالحزب، وإلا اعتبر خائناً للحزب وللفن معاً، وفي نفس الوقت أن يبدو كما لو كان مرهقاً لموقفه، فإن ذلك يعبر عن تنافس جلي، وإن كان التمييز بين الأدب السياسي Political Literature والدعاية (البروباغندا) Propaganda يعتبر معقداً إلى أبعد حد، ويتوقف على مقدرة الكاتب على التمييز بين وعيه الاجتماعي His social Consciousness وما يلزم نفسه به في فنه»^(٨١)، كما يرى «فريدريك برسون» «فإن هذا التمييز ليس هو المعيار الذي يحكم على الأديب أو الفنان، وإنما يجب أن تفصل لغة الفن عن لغة السياسة. وإن كان الفنان بالضرورة يعيش في عصر معين، ويعبر عن آمال وأفكار معينة، وله موقف من كل ما يدور في المجتمع، فليس ضرورياً أن يكون موقفه واضحاً وضوح موقف السياسي، وقد وقع المفكرون السوفيت في هذا الخطأ - الدمج بين الفن والسياسة - خاصة من اتبعوا «زدانوف».

وقد رأى السوفيت أن الالتزام كمقولة علمية Scientific Category لا صلة له بالمرة بالثباتية، فهو يطلب «تحليلاً موضوعياً للواقع»^(٨٢) - على حد قول «لينين».

وقد كان لفترة الحكم الستالينية أثرًا بالغًا على المفاهيم الجمالية، فقد أعلن في المؤتمر الأول للكاتب السوفيتي عام ١٩٣٤، «أن الرقيق «ستالين» قد حين كتابنا مهتمين للنفس البشرية»^(٨٣) وجاء في المعجم الفلسفي

الصغير أن رجال الفن السوفيتي هم مهتمو النفس البشرية، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكي والحماس الذي لا حد له للحزب الشيوعي والروح لوطنية السوفيتية» (٨٤) وقد انتشرت النظرية السوسيولوجية الفجة *Vulgar Sociology*، وضاع كتاب المسرح، «نتيجة لوقوعهم ضحية نفى الصراع» (٨٥) والذي يعتبر وفقاً للمبادئ اللينينية، من سمات المجتمع الاشتراكي الذي انتقت فيه الطبقات. ولكن رغم سطوة الستالينية فقد كان في الكتاب من يخرج على المفهوم الستاليني (أو الزداتوفى) للأدب، فقد كان الكتاب أعضاء الاتحاد البروليتارى الروسى للكتاب، وأعضاء «حركة الثقافة البروليتارية»، يقيمون فهم ليس على للمبادئ الماركسية اللينة لانعكاس الواقع، ولكن على المفهوم اللغوى لـ «بوجدانوف» (Bogdanov) (٨٦) للفن كنظام سيكولوجي (٨٧)

وقد حاول عدد من الكتاب والفنانين - فى المجتمع السوفيتي - ادخال النزعات للماصرة فى الأدب والفن فى التصور الماركسى. وقد هاجم هؤلاء الكتاب، الكتاب الرسميون، أو الأكثر تمسكاً بالنظر السوسيولوجية. فقد كتب «متشكرو» :

«هذا هو «ف. لاشين V. Lashin» واحد من نقاد المجلة (٨٨)، يزعم أن علينا أن نحكم على العمل الأدبي والحياة التى يصورها (على أساس شهادة الكاتب وحدها) ، ويرى الكاتب أن هذا من «ابجديات علم الجمال للمادى ABC of Materialist Aesthetics رافضاً كل الآراء الأخرى باعتبارها تقوم على الجمود المذهبي «الدوجماتيقيا Dogmatic» (٨٩).

وكانت أشد الانتقادات قد جاءت من «تروتسكى» أحد الأعضاء

البارزين فى الثورة البلشفية ورفيق «ليتني» والذي شكل معارضة قوية للسبائينة كلفته النفى ثم الاختيال وكان الفن أحد مجالات معارضته، وقد اتصل بالسرالية، وكتب - عن الفن فى عهد ستالين بأنه «سوف يدخل التاريخ كصغير حاد عن التدفق العميق لثورة الطبقة العاملة ومع ذلك فإن سجن الفن الثورى فى برج بابل لا يمكن أن يستمر للأبد، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأنه حال أن مهمته الأساسية هى توجيه الفن، لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذعان ألمائها السلطة - كذلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو - إن الفن مثله فى ذلك مثله العلم، لا يسعهما تلقى الأوامر، لأن طبيعتهما لا تسمح بذلك .» (٩٠)

وقد انتقد آراء «تروتسكى» فى الفن النقاد السوفييت الحاليون، على سبيل المثال «متشككو» إذ كتب : «وقد اكتشف الكتاب الروس الطبيعة الاستسلامية المعادية للهنينة فى آراء تروتسكى عن تطور الأدب والفن الذى خرج بشعار (ليست مناهج الماركسية هى مناهج الفن The Methods of Marxians is not the methods of art ورأوا فى هذا الشعار محاولة لابعاد الفن عن المعتقد الأيدولوجى وإعلان التعايش السلمى فى المجال الأيدولوجى، وهو أمر لا يعنى فى فترة (السياسة الاقتصادية الجديدة NEP) سوى الاستسلام لنفوذ العناصر البورجوازية» . (٩١)

وكان أيضاً من نقاد، وجهة النظر السوسيولوجية السائدة فى الاتحاد السوفيتى الكاتب التمسوى «ارنست فيشر» : فقد رأى أن «المقاليدين الجاملين من الماركسيين Dogmatic Marxists يرون الأدب والفن وكأنهما نوع من صدفة الحلزونات Snails shell تحتاج لظروف تاريخية واجتماعية محددة، وليس أكثر من ذلك» ، (٩٢) ، كما عارض وجهة النظر السوفيتية

الكاتب الهنغارى «جورج لوكاتش» فقد كتب : «فى تعارضنا مع الماركسية السوفيتية المبتذلة فإن للمادة التاريخية تبين وجود تطور أيديولوجى لا يتحرك بشكل متواز ألى. ومحدد من قبل مع النقاد الاقصادى للمجتمع» (٩٣) وأضاف بأنه فى العمل الفنى يوجد تشيع نحو للموضوعية، هذا التشيع يجب أن يوجد مكشفاً بوضوح وتميز لأن موضوع العمل الفنى يجرى تنظيجه بوعى على يد الفنان تجاه الفن» . (٩٤)

وقد كانت آراء للماركسيين تتضارب، وتتعاذى، مما يظهر أن مفهوم الالتزام، والذي جاء كتعبير للعلاقة بين الفن والمجتمع (٩٥) لم يكن مغزاه ١. حلاً عند كافة الماركسيين بل اختلف بين الواحد والآخر، كما تأثر بعلاقة المعبر عنه بالسلطة أو الحزب، وقد وصل فى اغلب الحالات إلى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة، والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب، وفى أحيان أخرى، إلى التعبير عن التحرر الإنسانى فى معناه العام (كرأى تروتسكى) (٩٦) أو الوقوف فى منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون، الذين انتقلوا بهوادة الزادنوفية، والستالينية، ولكنهم مازالو يصرون على الالتزام الحزبى.

(ب) الالتزام والشعر :

بالرغم من أن للماركسيين - بصفة عامة - لا يفرقون فى تطبيق الالتزام على فن دون آخر إذ تكون الفنون جميعاً جزءاً من البناء الفوقى، إلا أننا نريد أن نفصل - إلى حد ما - موقفهم من الشعر، حتى نصل إلى لب المشكلة.

يكتب «جورج طومسون George Thomson» : «إن وظيفة الشعر، مازالت كما هى دائماً: فى سحب الوعى من العالم المدرك Preceptual

World إلى عالم الخيال، فإذا قارنا لغة الشعر باللغة الشائعة، فإننا نجد أنها أكثر إيقاعية وتخيلًا وتنوعًا وسحرًا، والحال، في حياتنا الاجتماعية نجد أن العوامل التي تعمل على تمييزنا الانساني اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا تغذي الاختلافات الفردية إلى حد كبير . وإذا ذلك فإن العمليات العقلية للحياة الواعية تروحي باختلافات عديدة بين الأفراد، وهكذا فإن اللغة الشائعة التي تعتبر متوسطًا لوعيهم موسومة بأكبر حرية في التعبير الفردي، ولكن عندما ننام أو نحلم، ونبتعد عن العالم للمدرك فإن فرديتنا تصبح ساكنة وتلعب دورها في التنبؤات الأساسية، والابهامات الشائعة ينبتا التي تثبط Inhibited في حياتنا الواعية. عالمتا الحالم أقل فردية وأكثر تسيقًا من عالم اليقظة . والشعر يمثل نسقًا من عالم الحلم . ولاقتبس من «ييتس Yeats» إذ يقول : «إن هدف الإيقاع هو إطالة لحظة التأمل، اللحظة التي فيها ننام ونصحو معًا وذلك باسكاننا بالمشاعر المخادعة للضجيج، بينما نجعلنا نستيقظ بالتنوع، فتحتفظ بنا في تلك الحالة من التسامي، والتي يكون فيها العقل متحللاً من كل الضغوط الارادية وغير مقيد بالرموز والاشارات » (٩٧)

و«طومسون» يربط هنا بين الشعر والحلم والسحر، والخيال، والتأمل والتسامي ويرى أن لغة الشعر تسمو على اللغة اليومية الشائعة التي تتحول فيها الكلمات إلى رموز دالة وتفقد إحياءاتها بكثرة التداول، وذلك لأن «الشاعر تؤذيه الكلمة التي تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة نقد الصغيرة، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدلة زيتها، فهي لم تعد قطعة عملة، بل مجرد قطعة معدن وزيتها يثير في النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة في حياة كل يوم. أن الكلمة في القصيدة لا يكون لها معناها الموضوعي وحده بل يكون لها أيضاً معنى اعمق، معنى سحري » (٩٨)، والشعر

فى رأى «طومسون» ، نوع من الكلام ، وإذا أردنا أن ندرس أصل الشعر ، فإننا يجب أن ندرس أصل الإنسان ، لأن الكلام أحد السمات المميزة للإنسان ، ولذا يجب أن نعود القهقهرى ، إلى البداية ... ، وحيث أننا سوف نجد الكلام عند البدائيين يعتمد على الإيقاع والتصوير إلى حد يجعله يشترك مع الشعر فى هاتين الخاصيتين ، وإن كان حديثهم شعراً ، فإن شعرهم سحرى ، وشعرهم غناء ، وغناءهم كان مصحوباً بالحركات الجسدية وقد صمم لكى يحدث تغييراً ما فى العالم الخارجى ، ليفرض الوهم على الواقع (٩٩) والشعر وثيق الصلة بشيئين ، الكلام والعمل ، وهما أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان ، ولذا فالشعر وثيق الصلة بالسحر ، والخيال والتأمل ، وأيضاً وثيق الصلة بتغيير العالم أى أن للشعر وظيفة مزدوجة (التأمل - التغيير) .

وإذا كانت لغة الشعر ليست هى اللغة الشائعة والمألوفة ، فهل معنى هذا أن الشاعر عندما يشحن ألفاظه بالانفعالات يكون وحيداً ، منفرداً ، منفصلاً عن الناس ، متفوقاً داخل ذاته ؟

يجيب «طومسون» بأن «الشاعر لا يتحدث إلى نفسه فقط The poet speaks no for himself بل لمن يتبعه من الناس ، صراخه صراخهم ، وهذا كل ما فى وسعه أن يفصح عنه ، وهذا هو ما يجعله عميقاً . ، إذا تكلم من أجلهم فإنه يجب أن يعانى معهم ويعمل ويتأضل أيضاً معهم » . (١٠٠)

ما دام الشاعر لا يكتب لنفسه ، لذا فإنه يجب أن يتواصل مع الآخرين ، وأسباب هذا التواصل تكمن فى مشاركتهم - ليس كإنسان ، ولكن أيضاً كشاعر - أى أن يكون واحداً منهم رغم أن لغته ليست لغة الحياة اليومية .

الشعر ، وإن كان يختلف فى النوع عن النثر ، إلا أن لديه صلة بالاجتماع ،

«فقد عبر الشعر البورجوازي خلال القرن الثامن عشر عن روح الصناعة لدى البورجوازية الصغيرة الصناعية Petty manufacturing bourgeois وأجندة من الطبقة الرأسمالية من ملاك الأرض الذين كانوا مقدمة لميلاد الرأسمالية الصناعية» (١٠١)

فالواقعية الاشتراكية ترى أن الشاعر - رغم أنه يوحى، ويستخدم لغة أشبه بلغة السحر على حد قول «طومسون»، وصلت إلى حد ربط البعض بين مفهوم «طومسون» ومفهوم السريالية (١٠٢) - إلا أن الشاعر يهدف إلى تغيير الوضع الاجتماعي، إلى التعبير عن يوصل إليهم، والشاعر في مجتمع ما، هو مرآة لهذا المجتمع - وإن كان ذلك لا يتم بشكل واضح نسبياً كما في الشر - فالشعر، وسائر الفنون، تشكل جميعاً جزءاً من البناء الفوقي للمجتمع الذي يمر عن العلاقات الكائنة فيه، وفقاً لنظرية الانعكاس اللبينية.

وإذا كان الشعر ملتزماً - في الماركسية - فإن الفنون جميعها أيضاً ملتزمة فمضمون «الشعر» والفن هو المصلحة العامة، وهي نفعية، ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحضة فكان الشعر سلاحاً من أسلحة اقرار العدالة الاجتماعية . قد اتخذ الشعراء لهم مركزاً يتفق وحياتهم في الخلق والابداع، ولكن في داخل قفص النفعية والالتزام، فصارت أجحبتهم مراوح وارتبط خيالهم بملابس المجتمع والمادية التاريخية» (١٠٣).

وهكذا فإن الماركسيين - مع اقرارهم بأن الشعر نمط خاص من الابداع إلا أنه بالضرورة ملتزم، وهذا هو ما دفع «ليون تروتسكي Leon Trotsky» إلى دراسة المدرسة الشكلية في الشعر The Formalist School of Poetry والتي رأى أنها رغم سطحياتها Supericiality ورجعيتها إلا أن لديها شيئاً مفيداً، وهو

رؤيتها المستقبلية Futurists، فرغم احتكارها تمثيل الفن الجديد، إلا أنه لا يمكن تجاهها بعيداً عن عملية اعداد الفن للمستقبل، ودرس أيضاً أساسها الفلسفى، فرأى أنه نوع من المثالية المقيمة مطبقة على مسائل الفن، إذ أنهم يتبعون «القدس جون St. John» ويعتقدون بأنه فى البدء كانت الكلمة In the beginning was the word ولكننا - «تروتسكى» والماركسيون - نعتقد بأنه فى البدء كان العمل (١٠٤).

فالشاعر والفنان والأديب، جميعهم كائنات اجتماعية، تملك قدرة على الفعل، وفى نفس الوقت تقع تحت طائلة المجتمع، فهى لا تملك الحياد، ولا بد أن تنحاز - فى المجتمع المنقسم إلى طبقات - إلى إحدى الطبقات المتصارعة، والالتزام الاشتراكى هو الذى يلتزم بأمال الطبقة الصاعدة - وهى فى المجتمع البرجوازى الطبقة العاملة - هذا بالإضافة إلى كل التباينات فى الآراء التى تنسحب على كل ملتزم، والتى تشكل ظاهرة واضحة فى داخل نطاق الماركسية.

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة :

كتب «روجيه جارودى Roger Garaudy» : «الواقعية لا تعنى أن تقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والناس، إنها تعنى للمشاركة فى ابناء العالم Creating the world عبر عملية دالة التشكل، وأن نضع الإصبع على ليقاع نبضه العميق » . (١٠٥)

وبهذا أعلن عن نوع من الواقعية يختلف عن المفهوم الشائع، والذى يسوى بين الواقعية Realism وطبيعية Naturalism جاعلاً من هذه الواقعية تعبيراً عن اتجاه الماركسية الجمالى.

ولكن مما يجدر ذكره أننا تواجه آراءً مختلفة أيضاً داخل الفكر الماركسي الجمالي منها ما يتفق مع الرأي السابق لجارودي، ومنها ما يجعل الواقعية اشتراكية Social Realism كالسوفييت الحاليين ولوكاش، ومنهم من يرفض الواقعية، ويضع مكانها مفهوم «الفن الاشتراكي Social art كـ «إرنست فيشر»، فهو على سبيل المثال يقول: «إن مفهوم الواقعية في الفن - لسوء الحظ - مفهوم مطاط، وغير محدد Indefinite، فالواقعية توصف مرة بأنها اتجاه، وبأنها تطوير للواقع الموضوعي، وثارة أخرى بأنها أسلوب Style ومنهج Method وكثيراً ما تضع الحدود الفاصلة بين هذين التصفين» (١٠٦)

هذا الاختلاف يجعلنا تواجه تبايناً واضحاً في الآراء تجاه المدارس والاتجاهات المختلفة، شأن ذلك شأن الخلافات في المواقف العديدة الأخرى، خاصة بالنسبة للموقف من الاتجاهات والمدارس المعاصرة.

فاذا كانت الواقعية، (أو الاتجاه الماركسي)، «ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعي وليس نموذجاً إنسانياً عالمياً مطلقاً، كما ترفض ما ترفضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها» (١٠٧) وغيرها من خصائص الكلاسيكية ولذا ترى أنها - أي الكلاسيكية - تعبر عن أوضاع اجتماعية وثقافية معينة لم تعد موجودة الآن، ولذلك فالموقف منها أصبح واضحاً وجلياً، فإنها (أي الواقعية) أو أنهم (الماركسيون) بدأوا من الرومانتيكية، تبدأ البلبلة، والاختلاط.

كتب «ج. بلينغمانوف»: «في نفس الوقت بالرغم من أن الرومانتيكيين

والبارناسيين والواقعيين الأوائل كانوا يشعرون ضد الانحطاط في بيعتهم الاجتماعية، فإنه لم يكن لهم هدفًا تجاه العلاقات الاجتماعية التي تعتبر الجبر لهذا الانحطاط، وعلى النقيض من ذلك، بالرغم من أنهم يلعنون البورجوازيين، فإنهم يقدسون النظام البورجوازي» (١٠٨).

وإذا كانت هذه الحركة بطبيعتها متناقضة لأنها جاءت تمبيراً عن وضع متناقض، هو وضع البورجوازية، التي نادى بالحرية، وكانت تعنى بها حرمتها هي كبورجوازية والتي تتعارض مع حرية الشعب، والتي نادى بالعلماء من المبادئ المتضاربة، إذا كان ذلك وضعها، فإن النتيجة الحتمية هي إما أن تلوب (أي الرومانتيكية) في الوضع البورجوازي أو تتمرد عليه وكان نتيجة هذا الاختيار - ونظراً لتناقضها أيضاً، أن نشأ الفن للفن الذي نتج - كما يرى - «بليخانوف» - من «العلماء الانسجام بين المشتغلين بالفن وبيعهم الاجتماعية» (١٠٩).

وقد رأى «بليخانوف» أن «الفن للفن» كان ثورياً في موقفه من البورجوازية، فكان رفض الفنانين للبورجوازية، وللتعامل مع أخلاقها التي تخضع لشرعة السوق رفضاً ثورياً حتى أنه يشيد «ببوشكين Pushkin» لأنه أدرك أنه «من الميث إعطاء دروس لرجال المجتمع فاقدى الإحساس الذين لا يدركون شيئاً، وكان مصيباً حينما ولأهم ظهوره في كبرياء ولو أخطأ في شيء، فإنه ما كان خطؤه لأنه لم يوسعهم هزماً وسخرية أكثر مما فعل! وهذا من سوء حظ الأدب الروسي» (١١٠).

وكذلك رأى «ارنست فيشر» في الفن للفن، في بداية سيطرة البورجوازية موقفاً ثورياً، ولكن ما هو الموقف الآن من الفن للفن؟

يقول بليخانوف : «لقد أصبحت فكرة الفن للفن غريبة في هذا العصر ...» ، ويضيف : «إن نظرية الفن للفن لا تتج ثمرة طيبة ثمرة في الظروف الاجتماعية الحالية» (١١١) لأن الفنان الذي كان لا يملك في عصر تسلم البورجوازية الحكم، في القرن الماضي، نظرة علمية، أو دليلاً يرشده إلى كيفية مواجهة هذه الطبقة، أصبح الآن لديه هذه الأداة، وبالتالي أصبحت العزلة تشكل ملاذاً للبورجوازية التي تريد أن تبعد الفنانين والأدباء عن موقع المواجهة. فالموقف الحقيقي للفنان اليوم في رأى الماركسيين هو الموقف للمترجم.

وإذا كان الماركسيون قد رأوا في الروماتيكية مدرسة ثورية في بلنتها، حيث كانت معبرة عن البورجوازية الصاعدة، إن هذا الموقف استمر حتى بعد أن جاء مكسيم جوركى M. Gorky وجعل من الروماتيكية الثورية أو (التقدمية) مدرسة معبرة عن آمال الاشتراكيين الثوريين، وقد اعتبر العديد من الكتاب السوفييت الحاليين ذلك الرأى وأخطأوا به، وأضافوا بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية، ولكن هذا الرأى لم يلق القبول لدى جميع الماركسيين، بل قد هاجمه بشدة بعضهم، على سبيل المثال، المفكر الهنغارى، «ج. لوكاش» الذى لم يعبأ بما يشكله «جوركى» بالنسبة للماركسيين سواء، فكتب : «إننا جميعاً نعلم أن الروماتيكية الثورية كانت في العشرين سنة الأخيرة إحدى العلامات المميزة للواقعية الاشتراكية، فكيف أمكن الروماتيكية - رغم المجاذبية التى تصاحب هذه الصفة - أن تصبح فجأة جزءاً من الجماليات الماركسية، على الرغم من أن «ماركس» ولينين لم يستخدما هذا الاصطلاح قط إلا بازدراء ساعمر، وفي رأى أنها ترجع إلى نفس السبب الذى من أجله توجد

الطبيعية في الكتابات الاشتراكية : وهو «مذهب الذائفة الاقتصادية» والمذهب الإرادى، اللذين أنتجتتهما عبادة الفرد. إن الرومانتيكية الثورية هى المعادل الجمالى لـ «مذهب الذائفة الاقتصادية». (١١٢) وشن هجومه على هذا المذهب، إذ أنه يصور الواقع تصويراً فيها، مع أنه أكثر غنى وثراءً.

وكذلك رأى «بوريس شوكونوف Boris sukov» أن الرومانتيكية لم تستطع هم التناقضات الاجتماعية بصورة كاملة وفى شمولها، فقد بالغت فى دور الفرد The Role of the individual مضفية طابعاً كلياً على عالمه الداخلى وقاطعة كل صلته بالعالم الموضوعى. (١١٣)

تقد أخذت الاتجاهات الماركسية - علما التى تشبع للرومانتيكية الثورية - «على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الفرعية المنزلة، والحد من الارتكاز الأساسى على الخيال الواهم» (١١٤)، ولكن الأمر لم يقف عند نقاد معارضين للرومانتيكية، وآخرون معها بل إن «العديد من النقاد السوفيت أشاروا إلى رومانتيكية تقدمية وأخرى رجعية» (١١٥) ثم تطور إلى اتخاذ هذا المنهاج - تقسيم المدرسة إلى شطرين - منهاجاً عاماً يمكن تطبيقه على الاتجاهات الحديثة، والتى يتضح أن موقف «الماركسيين» منها يزداد تعقيداً، إذ يشير «الكسندر ماياسينكوف Alexander Myasnikov» إلى أن النقاد الشيكوسلوفاك رأوا «أنه يمكن تطبيق الفكرة على المناهج الأوروبية الأخرى. فهم لا يتحدثون قط عن رومانتيكية رجعية وأخرى تقدمية، بل يتحدثون عن واقعية نقدية - Critical Realism تقدمية وأخرى رجعية، وحتى عن «حداثة» Modernism رجعية وأخرى تقدمية. وهم يقولون أنهم يستخدمون مصطلح «الحداثة»

استخداماً يختلف عنه في الاتحاد السوفيتي، فهم لا يمتنون به الفن الرجعي وحده بل الفن الحديث إجمالاً، ومن ثم يميزون بين نوعين من الحداثة، ووفقاً لرأيهم فإن مصطلح الواقعية الاشتراكية Social Realism لا يوسع بما يكفي لكي يحوى نزاه الفن التقدمي في تشيكوسلوفاكيا وعلى هذا يقترحون استعمال مصطلح أكثر اتساعاً في رأيهم وهو (الفن الاشتراكي) الذي يجمع بين الحداثة التقدمية بوصفها إحدى نزعات الفن الحديث وبين الواقعية الاشتراكية (١١٦)

ويؤكد الأمر تعقيداً عندما يرد - على رفاقه التشيكوسلوفاك - محدداً بأن التعارض بين الواقعية والحداثة كان منذ عهد طويل، وقد ظهر في القرن المنصرم عندما بدأت الأفكار المستحدثة Modernist Ideas في الظهور أول الأمر عند الرمزيين، حيث دار صراع أيديولوجي وجمالي مرير بين الانجمايين، بين انجماه (نوري، جلوره في أعماق الشعب والحزب الشيوعي)، و(انجماه ينهض على التعبير الذاتي ويسعى في الذاتية إلى حد ينفض)، وهذا الانجماه في رأيه - له أنسابه التي تعود إلى الرمزية والمستقبلية والتصويرية والتعبيرية والتكميلية والسريالية ... الخ التي تنأى بعيداً عن المجتمع وتعاذى الواقع وتضرب بجلورها في المثالية الذاتية والفردية والشكلية Formalism . (١١٧)

ويصل الهجوم مداه على الانجمايات الحديثة في الأدب والفن عندما يقول (الكسندر ديمشتر Alexander Dymshits) : بأن «الفن الحديث Modernist Art هو فن ... البورجوازية المنهورة، وهو غير مقبول لدى أشياخ الواقعية الاشتراكية» . (١١٨)

وكذلك نعت «بالخائف» المدرسة المستقبلية، باسم «الانحطاطية» وقال عنها «تروتسكي» (١١٩) بأنها سطحية، ورجعية، وإن كان قد رأى فيها ما يمكن الاستفادة منه، ورأى «الكسنتر ديمشتر» أن «الفن الواقعي، انساني - دائماً - أنه يشرب حباً عميقاً للبشرية، ورغبة أكيدة في مساعدة المجتمع ودفع التقدم، بينما، على الجانب الآخر، نجد أن الشكلية Formalism والتجريدية Abstractionism غير انسانييتين، إنما تحتقران التحليل العميق للشخصيات، وتتحرفان بامتصاصهما إلى تشويه صورة الإنسان» (١٢٠).

وفي مضمار الهجوم على الأدب الحديث، اعتبر «نيكولاي لينزوف Nikelsi Leizerov» الأدب الوجودي أدباً يستخدم نماذج من الواقع الحي، لكي يطرح مفاهيم فلسفية تشوه الواقع مع اشاعة الوهم بالصدق الواقعي في تصوير الحياة، ويضرب مثالا «برأوية» «البيركامو» الغريب (١٢١) (المنهوى) The outsider إذ يرى أن هدفها هو الباطن عتية وشواء الوجود الانساني، وهو يشيد بمقبرة الكاتب الفنية، ولكنه يرفض بشدة مضمونه الذي لا يتفق - مع ما يراه (المنهج الواقعي) - ويعمل على تصميم فهمه لرواية الغريب على الأدب الوجودي كافة (١٢٢) وهو نفس الفهم الذي نراه متداولاً في «القاموس» الفلسفي - اصطلح دلو التقدم - إذ يرى أن علم الجمال الوجودي نظرية مثالية ذاتية للفن والابتلاع الفني ودمج بين الوجودية (في الفن) وبين الطبيعة في تصويرها لانحطاط الانسان وللجانب المعتم Dark side للوجود الانساني، ويرى القاموس، أيضاً أن الفن لديهم يعمل على إيقاظ المواطن اللاواعية للفرد. وعلم الجمال الوجودي يمسك التنوير الروحي للمجتمع الرأسمالي المعاصر» (١٢٣).

ويكتب «سيرجي موزنياجون Sergei Mozhyayun» بعد أن يربط بين
الاغتراب Alienation والامبريالية Imperialism سائركا من الوجوديين : «أما
الوجوديون، من ناحية أخرى، والذين يرون الإنسان وجوداً منعزلاً بلا معين
فإنهم يعتبرون الاغتراب، أى التضاد بين الإنسان والمجتمع مبدأً أبدياً
ومطلقاً» . (١٢٤)

وهنا نجد تسوية بين كافة الاتجاهات الوجودية، بل وصلوا إلى الدمج بين
الوجودية والطبيعية، متجاهلين ما يمكن أن نراه عند «سارتر» من أدب المواقف،
والمضاد لأدب «مارسيل» الذى يخضع لحمية قلبية - كانت محل نقد حنيف
من «سارتر» .

ولكن، رغم الهجوم الشديد على الاتجاهات (الحديثة) فى الأدب والفن
من جانب العديد من الكتاب الماركسيين، لا سيما السوفيت منهم، فإن هذا
لم يمنع تغفل هذه الاتجاهات داخل الاتجاهات الماركسية، سواء فى الاتحاد
السوفييتى أو خارجه، مما دفع «ميتشنيكو» إلى أن يقول : «نحن لا ننكر
ملئوس معينة فى الفن البورجوازي للعاصر تسمى حقاً إلى قطع العلة التى
تربطها سواء بالعالم المادى، أو بالمتطلبات الروحية للناس العاديين . وإنه من
الجدير بالأسف أن نقدم هذه التزعات الضارة فى صورة العملية الطبيعية فى
تطور الفن والتصور الماركسي الجديد له» . (١٢٥)

بل ونجد أن الكاتبة الاشتراكية الهولندية «هنريتا رولاند - هولست
Henrieta Roland-Holst» فى دراستها عن علم الجمال الاشتراكي تؤكد
قائلة : أنه «من المعروف للجميع وما لا يحتاج إلى تذكير أن الفن ليس فى
حاجة إلى هدف خارجه ويرى معناه فى ذاته» (١٢٦)، مما يصل إلى الدعوة
لهذا «الفن للفن» .

ويتضح التناقض في المواقف عندما نجد ثلاثة من الكتاب الماركسيين يكتبون عن «كافكا»، وهم : «سيرجي ميزنياجوف»، «جورج لوكاش»، «روجيه جاردى»، فإذا يرى الأول أن «كافكا» ينتقد الرأسمالية ولكن انتقاده غير مقنعة لأنه يستمد نقده من ما أسماه «غضب النفس» (Anger of the soul) فلم تكن الرأسمالية وحدها في نظر «كافكا» ممثلة للعنف الشامل، بل أيضاً كانت الثورة الاشتراكية وعاطف «كافكا» - في رأيه مع الثورة الروسية لم يجعله يعتبرها تحولاً تاريخياً لأنه كان متفكراً بفكرته الراسخة في ذهنه عن شيخ البروتوقراطية الملقع، فقد كان يقول : إن كل ثورة تنتهى إلى عبودية من الليبرالية التي تخضع الثورة فلا تبقى سوى نوع جديد من البروتوقراطية (١٢٧) جاعلاً نقده ينصب أساساً على آراء «كافكا» أكثر منه على أدبه، ولم ير تناقضاً في عمل «كافكا» يعكس تناقض واضطراب العصر علماً بأنه لو اهتم برأى «إنجلز» في «بلزك» الذى أوضح أنه بالرغم من أن بلزك كان من أنصار (المشروعية) لكن رواياته تعتبر مراثيات لذلك المجتمع الذى كان يناصبه وقد وصف (أى بلزك Balzac) الفترة ما بين عامى ١٨١٦، ١٨٤٨، مقدماً لوحة حية من الأحداث عن تقدم البروجوازية إلى السيطرة على المجتمع وانهايار مجتمع الإقطاع. (١٢٨)

أما «لوكاش» (١٢٩) فرغم أنه رأى في «أعمال كافكا» يتحقق إدراك الواقع الذى يودى إليه هذا أكبر قدر من التماسك والإقناع، وأنه ينتمى إلى الكتاب الواقعيين العظام، إلا أنه أدانه بشدة، رابطاً بينه وبين «كيركجارد»، لأنه لم يتجاوز تصوير الطابع الشيطاني لعالم الرأسمالية الحديثة وعجز الإنسان في مواجهته وغلبه بالطبع، ولأن موضوع قلقه لا يزال بعيداً عن ذروة تطوره التاريخي.

أما «روجيه جاردى» (١٣٠) فيرى «كافكا» كاتباً واقعياً عظيماً، اقام التحاماً بين الابداع الشعرى والحياة، وهو ليس كاتباً يائساً ولكنه شاهد على عصره، وأعماله الأدبية تعبير عن موقفه من العالم، وهى ليست صورة منقولة ومتواكدة كما أنها ليست نبوة تسرف فى الخيال، وتتمثل عظمة كافكا فى نجاحه فى خلق عالم أسطورى لا يتفصل عن عالمنا الواقعى بل يكون معه وحدة، ويجعل كافكا صاحب النصيب الأعظم فى كتابه (واقعية بلا ضفاف).

وهذه المواقف المتباينة تؤكد ما نراه، من علم وجود وجهة نظر ماركسية واحدة، وإنما توجد اتجاهات ماركسية متباينة تجاه المدرسة الواحدة.

ولعل الموقف من «السرالية» يزداد الأمر جلاءً ووضوحاً، خاصة إذا علمنا أن السرالية أقامت دعوتها على أساس أن «بريتون» (١٣١) كان يعتبر نفسه ماركسياً، والماركسية أهم الروافد التى ترفد السرالية بفلسفتها فقد كتب «سيرجى موزنيا جون» : «ولكن سوف يكون صحيحاً لو افنا سلمنا بأن «السرالية» نوع من الكآبة والغضب تكبل الإرادة، وتخلق الاحتجاج. فقد أكد أراجون Aragon فى مقالته عن إيلوار Eluard بأن الشاعر الموهوب يمكن أن يكون شاعراً حقيقياً للشعب فقط عندما يرفض السرالية». (١٣٢) فكان هذا للموقف السلبى هو الذى يجعل الشاعر شاعراً شعبياً.

أما القاموس الفلسفى - الصادر عن دار التقليم - فقد جاء به، عن «السرالية»، أنها التعبير عن السمة المميزة لأزمة المجتمع الرأسمالى The Crisis Of Capital Society وأن جذورها الفلسفية جاءت من المثالية الذاتية «لفرويد» التى تعتبر الفن ك (شىء) As thing ، وأنه ناجح ووظيفة للشهوانية. ويرى

(القاموس أيضا) أنه وفقا للسرالية فإن الفن ينبع من الاثارات الجنسية، ومن الخوف من الموت ومن الحياة. وتناقضات المجتمع الرأسمالي التي شطرت الرأسمالية إلى شطرين، بالخوف والعجز عن مواجهة العالم الواقعي الناتج عن هذه التناقضات، هذه التناقضات جعلت السرياليين يجدون بعض الصور التي امكنهم تجسيدها مشيعين القرف والإشمئزاز من الواقع والحياة نفسها، والسرالية من وجهة النظر تلك تؤكد على الهلوسات *Hallucinations* والحالات المرضية *Pathological Cases* والتشاؤم اليائس.

ويضرب (القاموس) مثلا على بعض السرياليين فيضع بينهم (ت. س. البيوت) وكافكا، وهاوند، وغيرهم. (١٣٣)

والجدير بالذكر هنا أن القاموس لا يشير إلى أن السرالية تتخذ من الماركسية أحد أركانها الأساسية، ولا يشير إلى موقف «تروتسكي» المتاصر لها والذي إعتبرها المدرسة للمبرة عن الاتجاه الماركسي، والأكثر من ذلك، هو الوقوع في الأخطاء الفادحة، كأن يحتر الشاعر الإنجليزي (ت. س. البيوت T. S. Eliot) شاعرا سرياليا، وكذلك «أزرا هاوند»، أو اعتبار «كافكا» كاتباً سرياليا، وهي أخطاء لا تقتصر، وهي وإن كانت توحى بشيء، فإنها إنما توحى بتسوية خاطئة جدا بين كافة الاتجاهات الحديثة ووضعها جميعا في سلة واحدة ونسبتها إلى شجرة واحدة في مواجهة الأدب السياسي (ولا أقول الأدب الاشتراكي).

وفي حالة السرالية أيضا نلاحظ أن المواقف متناقضة أيضا، فبينما يشترك «تروتسكي» في تحريف البيان السريالي، ويرى «بريتون» أنه ماركسي ثوري، فإننا نجد أن «أرابون» السريالي السابق يهاجم السرالية بمنف جاعلا الكفاح ضلعا كفاحا ضد «التروتسكية»، كما أننا نلاحظ الهجوم العنيف من النقاد وعلماء

الجمال السوفيت الحاليين، وكذلك الموقف الرسمي للتمثل في ما جاء في القاموس الفلسفي.

وهو نفس التناقض الذي كان تجاه «بيكاسو» الذي رأى «جارودي» أنه «إنسان ومعبود يلتهم الدنيا بعينيه، ثم يفرزها بيده، وبين العيتين واليد يوجد رأس وقلب إنسان تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول»^(١٣٤)، وبينما كان أي «بيكاسو» مشكلة المشاكل بالنسبة للحزب الشيوعي الفرنسي، فلم يستطيع أن يستوعب عالمه، وقد شاع عنه الكثير، إلى حد اضطـر «جارودي» - أن يؤكد على أنه إنسان وليس أسطورة «وليس نبيا أو بهلونا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطاننا لفظه الجحيم، أو صانع معجزات»^(١٣٥).

فقد كان الفهم الخاص للالتزام من قبل الماركسيين الفرنسيين (أعضاء الحزب الشيوعي) هنا «جارودي»، والذي طرد منه أخيرا، كان هذا الفهم الخاص يقع تحت تأثير الآراء الرسمية السوفيتية التي تضيق نطاقه، وبالتالي تحكم على كافة الاتجاهات والمدارس بالمقم، وما هو جدير بالذكر، فإننا نلاحظ أيضا، في هذا المضمـار (نقد الاتجاهات غير الملتزمة) أن الماركسيين لا يقفون في خلق واحد، وإنما تتعدد الاتجاهات، بدءاً من الاتجاه الذي يرفض كافة للمدارس والاتجاهات التي لا تجمل من الواقعية الاشتراكية، بأكثر مفاهيمها فجاجة (الالتزام الحزبي) أساسا لها، مروراً بالاتجاه الذي يمكن أن يستوعب الواقعية التقليدية والرومانسية الثورية، وتنتهي إلى الاتجاه الذي يستوعب كافة مكتسبات الفن المعاصر، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل الاتجاهات الحدائية، بوهنا يوضح بجلاء إلى أي مدى، يجب في تعاملنا مع المفاهيم الجمالية للماركسية، أن نخلر من الموقف الدوجماتيقي الذي يؤكد على وجود (علم جمال ماركسي) أو اتجاه ماركسي واحد.

ثالثاً: العلاقة بين موقف «سارتر» والاتجاهات الماركسية

إن مفهوم الالتزام، بالرغم من أنه ليس مفهوماً أدبياً خالصاً إلا أنه وجد تفسيره البالغ النفاذ في حقل الأدب الفن، وكان نتيجة لتطبيق هذا المفهوم هو أن يلعب الكاتب دوراً في الصراعات التي تعتمل في العصر، وذلك لأنه لا يؤدي واجبه كفنان أو أديب وحسب، بل لأنه يعرف قيمة هذا المبدأ - ويتميز الأدب الملتزم - على حد ما يرى «ماكس أدورث (Max Adorath)» بعظم واقعيته ووضع المؤلف في الحياة، وإن كان هذان لا يمكنهما ابتداءً فن، إلا أنهما يرفعان من قيمته، فهما يساعدان على جعلنا وأعيننا بواقعة الفعل، وريادة إحساننا المسئولة، بالإضافة إلى أن الأدب الملتزم يساعد على ترشيد استمتاعنا الجمالي إنه يجعله ذا وظيفة اجتماعية. » (١٣٦)

وبالرغم من أنه قد يبدو أن مفهوم الالتزام واضح ولا لبس فيه، إلا أن مجرد التعامل مع هذا المفهوم يوضح إلى أي مدى يختلط معناه، وقد كان هاذ واضحاً في طرح الموضوع بين «سارتر» والاتجاهات الماركسية بوقد اتضح أنه إلى جانب الاتفاق بعض الآراء، إلا أن ذلك لم يمنع وجود خلافات عميقة أيضاً، وسوف نوضح العلاقة بين آراء «سارتر» والآراء الماركسية كالآتي :

(أ) معنى الالتزام وممارسته :

(١) لقد رأى «سارتر» أن الكاتب الملتزم يتطوع من وضعه، والذي على أساسه يلعب دوره بالنسبة لقراءه، هادفاً إلى قهر صدقية العالم، وإصلاحه بتصويره كما هو، أي كمنيع للحرية الإنسانية، ويكمن معنى الالتزام في الفعل وتحمل المسئولة، فكان الممار الذي يلتزم على أساسه الكاتب مماراً أخلاقياً.

هنا بينما اقام الماركسيون مفهوم الالتزام على أساس نظرة الانعكاس، إذ ينعكس الأديب أو الفنان الوضع الاجتماعي القائم والعلاقات الاجتماعية الكائنة في المجتمع بحكم أن الأدب والفن معاً يشكلان جزءاً من البنية الفوقانية للمجتمع التي تعكس البنية التحتية له. هذا بشكل عام، ولكن اختلفت التقديرات بين أن يكون الكاتب أو الفنان ملتزماً بالخط الحزبي Party Line أو أن يكون مع التحرر الإنساني العام، أو في موقف وسطى بينهما - كما أوضحنا ما سبق - وفي هذه النقطة إتنا نجد أن «سارتر» قريب جداً من الماركسية، وخاصة من الاتجاهات التي توسع مفهوم الالتزام وتجعله مع التحرر الإنساني بشكل عام، وإن كان مفهوم «سارتر» لا يقوم على أساس متين، في علاقته بالوضع الاجتماعي، إذ استبدل الجمهور بالعلاقات الاجتماعية القائمة في عصر أو وضع معين.

(٢) لقد استنسخ «سارتر» (١٣٧) الالتزام من طبيعة الأدب، وهكذا كانت نقطة بدايته مقامة على ماهية مثالية أكثر منها على النور الطبقى للأدب في أى مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي، والنتيجة هي أن تعريفه الشهير للأدب كوعى بالوجود يتهاوى وذلك لما يأتي :

أولاً - لأن ذلك الوعي يجب أن يكون وعياً اجتماعياً يعتمد على ممارسة اجتماعية محددة، وذلك بإدراكه القوى التي يستند إليها والقوى التي يناضل ضدها، فالكاتب الملتزم يصبح أكثر وعياً بانخراطه كإنسان، ومسؤوليته ككاتب، وأن هذين لا يتفصلان. وقد وضع «بريخت» Brecht «الكاتب الماركسي» المعنى كما يلي : يوجد القليل مما يكتفى القيام به، ولكن يدونى فإن الحكام يكونون في أمان تام...

ثانياً - الفعل الذي يقود إليه الوعي ليس فعلاً فردياً... وبالنسبة

للماركسيين فإن الالتزام يتضمن الروح الحزبي ويشترك بين مجموعة واسعة. وإن كان «سارتر» عام ١٩٤٨ قد رأى أن الكاتب الملتزم هو الذي يوجد خارج حزب الطبقة العاملة فقد كان يبرر موقفه بأن الحزب الشيوعي الفرنسي ليس ثورياً بقدر كاف.

ثالثاً - لعل ربط «سارتر» بين الالتزام والوعي بالوجود يعود إلى أنه لم يقطن إلى أن الالتزام برز في القرن العشرين، والانطباع الذي يمكن أن يصلنا منه هو أن الالتزام كان يمتد إلى ما قبله بكثير جداً من هذا القرن. ولكن من جهة أخرى فإن الاتجاهات الماركسية أوضحت أن الالتزام نشأ اليوم To day وبالدرجة الأولى بسبب تعاظم حدة الصراع الطبقي، وحدة التناقضات بين قسمي المجتمع المتضادين *Opposed sections of society* التي جعلت الأمر يزداد صعوبة لو بقي الكاتب محايداً، وذلك أن الكثيرين ممن نبلوا الالتزام احتسروا بالحاجة إلى تبرير موقفهم. كما أوضحت الاتجاهات الماركسية أيضاً أن ضيق نطاق الاحتكار الرأسمالي، جعل الحال بين المثقفين والطبقة العاملة لم يعد قائماً بين عدد محدود من الأفراد كما كان عندما صاغ «ماركس» و«إنجلز» بيان الحزب الشيوعي *Manifesto of the communist party* بل أصبح الآن ظاهرة اجتماعية *Social phenomenon* فالالتزام يعكس التغيرات الاجتماعية، وأصبح الآن يعكسها بشكل أدق، بل وأصبح في وسعه مساعدة التغيرات اللاحقة.

ولكن، وحتى لا نكون متسفين في هذه النقطة، فإن «سارتر» قد أشار بوضوح إلى عدم إمكانية الحياد بالنسبة للكاتب في مواجهة الصراعات التي تلوح في المجتمع والعصر، ولأم بنف (فلوير) و(الأخوين جوناكور) لصمهما أذنا (كوميون باريس) وأكد على ضرورة دفاع الكاتب عن المظالمين

والانحياز إلى الطبقات ذات الطابع التقدمي في المجتمع، بل ودعا إلى محاربة الاضطهاد في أي مكان.

وبهذا فإن «سارتر» رغم أنه لم يؤسس التزامه على أساس نظري ماركسي صرف، إلا أنه في النهاية يلتقي مع الماركسية - رغم ضياع بعض المعاني منه - ويمكن أن يرجع ذلك إلى علاقة «سارتر» بالماركسية التي تحمل نوعاً خاصاً من العلاقة (ذات تعقيد شديد أوضحناه في الفصل الأول)، وهو أيضاً بالإضافة إلى ذلك يختلف مع الماركسية في بعض المنطلقات - والتي أوضحناها في الفقرة السابقة. والتي أشار إليها، (ر.م. اليبوس) في كتابه عن «سارتر» كما يلي :

«ينبغي أن نقرر أن الالتزام الذي يتحدث عنه «سارتر» ليس هو أبداً آخر الأمر التزام الحزب الشيوعي، إن الحرب الشيوعي يفترض الدخول في منظمة، وقبول خط السير العام، أما الالتزام في رأي «سارتر» فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأي في الأحداث الاجتماعية والسياسية، وأن يصرح بهذا الرأي ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية» (١٣٨).

ولكن حتى في هذه النقطة، إنه يتفق مع «ماياكوفسكي» الذي رأى أنه ليس من الضروري الالتزام بمؤسسة اجتماعية أو سياسية معينة، ومع «تروتسكي» و«فيشر» و«جارودي» أي مع المفكرين الماركسيين الذين رأوا في الكتاب أو الإبداع الفني عملاً يختلف عن السياسة، والالتزام الكاتب يصدر عن حرية. وإن كان قد تعارض «سارتر» مع الماركسيين، فقد جاء مع النقاد والكتاب السوفييت الحاليين، ومع ألبان «زدانوف» والمثاليين بـ «الستالينية» ومع «لوكاتش» الذي سوى بين جميع الاتجاهات الوجودية، إذ رأى أن الإنسان

بالنسبة لهذه الاتجاهات جميعاً، انفرادى بطبيعته، غير اجتماعي، غير قادر على إقامة علاقات مع الكيانات البشرية الأخرى. (١٣٩)

وهنا يتضح أن مفهوم «سارتر» لمعنى ومعيار التزام، قد نهل من الماركسية، وإن كان «سارتر» في تعامله معه كان وجودياً من نوع خاص، وماركسياً أيضاً من نوع خاص، أو كان «سارتر» يحمل تناقضه الخاص وفهمه الخاص، وقد أُرجمت الباحثة الإنجليزية «إيريس مورديخ» (١٤٢) موقف «سارتر» هذا إلى نموه تحت ظلال السريالية، وإرباطه بالصراع السريالي الشيوعي، وتأثره برومانسية «تروتسكي» ومشاركته السريالية معانيها العميقة وحرارة التجربة ولكن هذا التفسير يبدو غير مقنع لأن «سارتر» رغم أنه توجد صلات ما بينه وبين السريالية، إلا أنه نقدها نقداً مراراً - بل ونقد صلتها بتروتسكي أيضاً، ولذا فإننا نميل إلى رد موقفه هذا إلى إصراره على أن يكون وجودياً ينهل من معين «الفينومينولوجيا» والمتأثر بالخصوص بـ «مارتن هيدجر» أكثر من «هوسرل» وفي نفس الوقت أن ينهل من معين الماركسية، ماركسية «ماركس»، واضطلاحه بندور في الحياة، دور مؤثر.

وقد كان معنى الالتزام ومعياره بالنسبة لـ «سارتر» يقوم على التزام من نوع خاص «إذ يرى أن الإنسان للتعهد هو الإنسان الذي يستشعر بالمسؤولية تجاه من يتبعه من الناس» (١٤١). وهنا الالتزام يتسع ليستوعب الالتزام بالمسيحية، فقد كان بالنسبة له يحمل إلى حد ما جانباً تجريبياً.

(ب) الالتزام والشعر والفنون المخططة :

لقد رأى «سارتر» عدم التزام الشعر والفنون المخططة، على أساس ما رآه من اختلاف بين لغة الشعر ولغة النشر، وبين ما يمكن أن نسميه الرمز أو الدال في

الشعر وهو ما لا يمكن الوصول إليه في الشعر والفنون، ورأى أن الشعر وحده، هو الذى يهدف إلى الحرية، وهو فى هذا يختلف مع الآراء الماركسية بشكل عام، التى ترى أن الفنون والآداب جميعاً تشكل جزءاً من البناء القومى، ولما فما يسرى على نوع ما من الآداب أو الفنون إنما يسرى على غيره، فالشعر، والفنون المختلفة، ملتزمة وقفاً لهذا المنطلق، وإذا كان «فيشر» يرى أن لغة الشعر لغة خاصة، وربط «طومسون» بين الشعر والحلم والسحر، فانهما لم ينفلا وظيفة الشاعر الاجتماعية بحدود.

وتلك نقطة اختلاف أساسية مع الماركسية، وإذا كان «سارتر» لم يشر فى هذه النقطة إلى الماركسية، أى أنه لم يدع أنه يبنى نظريته على أساس معارضة الماركسية، فإنا نرى أن هذا الموقف جاء مصطبغاً بأفكار الشاعر الفرنسى «الارميه» - كما اسلفنا - وجاء أيضاً فى محاولة منه على الإبقاء على مجال يمكن أن تستمر آراؤه فى «المتخيل» - والتى ناقشناها فى (الفصل الثانى) - على العمل فيه، إذ كان الشعر لا واقعياً، ومتخيلاً. وكذلك الفن، رغم أنه فى (المتخيل) حاول أن يطبق أفكاره على شتى أنواع الفن والأدب (حتى التمثيل) (١٤٢).

(ج) لقد الاتجاهات غير الملتزمة:

لقد كان موقف الالتزام «السارترى» يقرب من موقف الالتزام الماركسى فى كثير من المواضع (١٤٣) - مع بعض الاختلافات - من المدارس والاتجاهات المختلفة.

(١) فإذا كان «سارتر» قد رأى أن الكلاسيكية نشأت فى مجتمع الاستقرار النسبى حيث الخلط بين التاريخ والتقاليد، وسيادة آداب اللياقة وتثبيت

الفروق بين الطبقات فإن «بليخانوف» يرى نفس الرأى تقريباً «إذ تغدو آداب اللياقة الأرستقراطية هي للمعيار الذى يحكم على الأعمال الفنية. وهذا بلطه سبب كاف لتزوع المأساة الكلاسيكية إلى الانحطاط» (١٤٤).

وقد اعتمد «سارتر» على تفسير الأدب بالجمهور إذ رأى أن جمهور الكلاسيكية يتطابق مع الكتاب، فلا يتجاوز الجمهور إلا مكائى الجمهور الفعلى.

(٢) وإذا كانت الاتجاهات الماركسية قد رأت أن الرومانتيكية فى البدء كانت حركة ثورية إذ مهنت الطريق لوصول البورجوازية إلى السلطة، وتخلصت من الخلل الأعلى الكلاسيكى، ونزعت إلى البعد عن الغيبية، ثم كان انحطاطها إلى مهاوى الرجعية فى بعض البلدان - ألمانيا على سبيل المثال - إذ كانت البورجوازية قد تعلمت من الثورة الفرنسية وخافت أن تكون ثورتها العنيفة سبباً فى ضياع السلطة منها، هذا أولاً؛ وثانياً: كان مبدأ (الفن للفن) فى البدء ثورة، لأنه كان يرفض الخضوع لشرعية السوق البورجوازية - رغم حدود هذه الثورة ثم بعد أن جاءت الماركسية، أصبح رجعيًا لأن النظرية الثورية التى كان يبحث عنها الكتاب والفنانون - فى رأى الماركسيين - قد وجدت، فأصبح الفن للفن رجعيًا.

أما بالنسبة لسارتر فإن الرومانتيكية أدب استهلاك، والكتاب الرومانتىكى يريد الالتحاق بالأرستقراطية، ووصول الاستهلاك إلى اعلى درجاته يأى من التجديد والفن للفن، ولذا فالفن للفن يلقى هجومًا شديدًا من «سارتر» لهذا السبب، فهو ليس الا ذريعة تلزع بها نكرات القرن التاسع عشر للافلات من

الموقف الذى تفرضه عليهم مسئولياتهم.

وهنا تكمن نقطة الخلاف بين «سارتر» والماركسيين - بشكل عام - فى تحديد الفروق الجوهرية بين مرحلة وأخرى يمر بها الاتجاه أو المدرسة، أما ما عدا ذلك فإن موقفيهما يكادان يتطابقا.

(٣) وإذا وصلنا إلى المدارس المعاصرة، فإنه يبدو لنا أن «سارتر» يتفق مع الماركسيين السوفيت، و«جورج لوكاش» ، فى نقد هذه المدارس، إذ يرونها دليل انحطاط وتدهور بالأدب، وقد نالت «السرالية» من «سارتر» وهؤلاء الماركسيين أشد الانتقادات.

ولكن يجدر بنا أن نشير هنا إلى بعض النقاط التى اختلف فيها «سارتر» مع الماركسيين وهى نفسها التى اختلف فيها الماركسيون مع بعضهم البعض.

(أ) بنى بعض الماركسيين السرالية، ووجدوها التعبير عن الديالكتيك المادى فى الفن (بريتون، تروتسكى) وغيرهما. وقد انتقد هذا الاتجاه بمنفى من الماركسيين (الرسميين) ومن «سارتر» أيضاً رغم وجود ظلال «سرالية» فى كتاباته المبكرة.

(ب) اتخذ الماركسيون مواقف متناقضة من عدد من الأدباء والاتجاهات الحديثة، مثل (فرايز كافكا)، (ألبر كامو)، والاتجاهات الحديثة بشكل عام، فجد البعض (فيشر، جارودى) يقفون مع «كافكا»، ويوسعون مجال الواقعية لتستوعب الاتجاهات الحديثة (ويطرح فيشر على الأخص مفهوم فن اشتراكى ليكون أوسع نطاقاً من الواقعية الاشتراكية). وكذلك بعض النقاد المجلد - فى الاتحاد السوفيتى والذين تسمح أصواتهم بخفوت (ف. لاشكين) أو فى هولندا

(هنري تارولاند - هولست) في نفس الوقت الذي يصب فيه الكتاب (الرسميون) جام غضبهم على هؤلاء الأدباء وهذه الاتجاهات، ويهاجمون بعض الاتجاهات الوجودية في تسوية خاطئة بين جميع كتابها، وقد وقع في هذا الخطأ (لو كاش) والسوفييت الحاليون)

أما بالنسبة لـ «سارتر» فقد وقف في الاتحاد السوفيتي مدافعاً عن «كافكا» الذي أحرقت كتبه النازية، وأشاد في دراسة له بـ «البحر كامو» عن رولية الغريب، وإن كان موقفه من الاتجاهات الحديثة كان متشككاً.

ولهذا فإن «سارتر» هنا يتلذب بين الاتجاه الماركسي النوجماتيقي أو الرسمي بين أكثر الاتجاهات راديكالية.

لقد استوعب «سارتر» إذن آراء ومواقف ماركسية، ولفظ أخرى، أو بالأحرى فيأثّر أن «سارتر» قد فهم - إن صحّ قوله بأنه ماركسي خارج الحزب الشيوعي، على حد ما كتب عند وفاة «ميرلويوتى» - الماركسية، وبالتحديد الالتزام في التداخل مع الوجودية، فجاءت أفكاره على النحو الذي ذكرنا.

وهكذا، فإذا كان «سارتر» قد رأى في التخيل أن الفن «يرى» كنتائج خالص للخيال الهارب في السلوك الذي يبدو بامسأ التأسيس النظري للرؤيا التي تخدم الاعتقاد، في الفن للفن، هذه الرؤيا غير الملتزمة في الفن، على الأقل في معيار الشعور السياسي (١٤٥)، فإنه في (ما الأدب؟) قد بسط رؤيا ملتزمة، وإن كانت نقطة الضعف فيها تكمن في أنه وضع (تصوراً سارترياً) نهائياً، يبدو فيه المامية Science سابقة على الوجود Existence بالرغم من بدء «سارتر» في وصف دور اجتماعي للأدب. فقد كان يميل إلى استنتاج

للمشروع الأدبي لا من موقف الأديب الاجتماعي المحدد، بل من الماهية المثالية
Ideal Essence للأدب (١٤٦).

ولما كان موقف «سارتر» المعقد تجاه من يتحدون بالالتزام، ومن يهربون
من هذا المفهوم، وأخيراً قلنا نود أن نسجل هنا أن تطوراً في موقف «سارتر» قد
حدث فقد قوض آراءه التي كان قد صاغها في كتاباته المبكرة، عن لا واقعية
الفن (في المتخيل) وعن الخلاص بالفن كما يستشف من «الغثيان»، وذلك
بدعوته للأدب الملتزم، واندراج الأديب في العصر وتغييره للواقع، ولكنه في
نفس الوقت أبقى على هذه النظريات عندما اغلق مفهوم الالتزام على
الأديب، دون سواء. فكانت نظريات «الفن اللا واقعي»، وتعارض للمشروع
الأخلاقي مع الجمالي مازالت مؤثرة في مجالات الشعر والفنون المختلفة.

هوامش الفصل الرابع

(١) كلمة الالتزام قد تكون ترجمة عربية غير وافية لكلمة Engagement وهي في تصويرها شبيهة بالترجمة الإنجليزية Commitment وذلك لأن «جان بول سارتر» - يستخدمها بالمعنى الفلسفي للتعاطف عليه، بل يستخدم أيضا معانيها الأخرى في اللغة العامة، والكلمة تفهم في الفلسفة على ثلاثة معان:

(أ) الالتزام بمعنى الإخلاص أو الولاء لهدف أو مشروع، يعكس الالتزام المجرد في برج حاجي، وهذا للمعنى يقرب مما يقصده سارتر في بعض الحالات.

(ب) الالتزام بمعنى الارتباط بشكل محدد من أشكال السلوك، للتقدم هنا هو عكس «النفقة» أو اللاتمسي الذي يسميه «جيد» dis ponible unattachac أي بالمعنى الأصلي للكلمة، المسرح من الجنسية، وهذا اللاتمسي، كما يقول «أنس» جيد، شخص تشتت حركته لأي شيء ولكل شيء، يرفض، ولا يرتبط بشيء ولا بشخص ولا حتى بنفسه، وينفص لأي شيء، بل يجري دائما وراء الهوى، ويكفي الفعل جرافيا مجانيا، لا جسم إلا بأن يكون هواه حارما مفرطا لا ينحصر في شيء واحد، وقد ناقش «سارتر» فكرة «أقتربه جيد أكثر من مرة وأعلن أنه رفضها وحميز عنها، ومع ذلك فلجانب السالب عند سارتر يقتررب من فكرة الانفلات أو عدم الالتزام عند جيد

(ج) الالتزام بمعنى الإطلاق الفلسفي، أو للنهي على أساس مبادئ أولية محددة وهذا معنى يرفضه «سارتر» تماما فضلا عن ذلك فللكلمة في اللغة الفرنسية المعانية لعيد أيضا معنى «الضرورة» أو «الانتماس» مما يدفع الدكتور عبد الرحمن بنوي مثلا إلى استخدام كلمة «الانخراط» بدلا من الالتزام في أحيان كثيرة (إسماعيل الملهودي، الالتزام عند سارتر، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٢٥، مارس ١٩٦٧، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ٩٦).

وقد رأى ماكس أدريث Max Adreth أن مفهوم الالتزام بالرغم من أنه ليس مفهوماً
أديكاً خالصاً بل إنه مفهوم فلسفي، فقد شرح بدقة باللغة في حقول الأدب .

انظر :

- A dreth, M. : What is "Literature Engage"? in Graig, D.: Marxists
on literature, An Anthology, pinguin books, London, 1977, p.
479.

(٧) راجع، زكريا، فؤاد : دراسة جمهورية أفلاطون - وزارة الثقافة - دار الكتاب العربي -
القاهرة - ١٩٦٧، ص ٨٠٧.

(٨) بنوف، عبد الرحمن: الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، مكتبة النهضة المصرية،
القاهرة، ط١، ١٩٤٧، ص ١١١، ١١٢.

(٩) بريس، سان جون : رسالة الشاعر، مجلة الأدب، العدد (٢)، ١٩٦٠، دار الأدب،
بيروت، ١٩٦٠، ص ١٤.

(١٠) مكليش، أوشبالده الشعر والفحمة، ترجمة سلمي الخضراء الجبوسي، مراجعة توفيق صايغ،
مكتبورات دار الثقافة العربية للنماتيف والترجمة والنشر (بيروت) بالاشتراك مع مؤسسة
فرناندين للطباعة والنشر (نيويورك)، ١٩٦٣، ص ١٧.

(6) Mayo, Bernard, Poetry, Language and communication,
philosophy, Vol, XXIX No. 109, April 1961, Macmillan, London,
1961, p. 138.

(7) Ibid, p. 138.

(8) Carve, Meyrich, N.: Poets and their philosophics, Philosophy
Vol. XXVI No. 67, April, 1951, op.,cit., p. 115.

(9) Valery, P. : Poe'si, Conferencia, 1928, pp. 470-472.

عن هلال، محمد غنيمي، للدخول إلى النقد الأدبي الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٣٤٨، ٣٤٩.

(١٠) سارتر، جان بول : تقديم الأزمة الحديثة، ضمن الأدب المعاصر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الأدب، بيروت، ١٩٦٥، ص ٧.

(11) Caws, Peter, Sartre, op.cit., p. 25.

(١٢) سارتر، جان بول، ما الأدب، مصدر سابق، ص ١١، ١٢.

(١٣) للمصدر السابق، ص ١٢، ١٣، والشعر لـ «رامبو» وهذا نصه (كما جاء في هامش المصنّفات للشار إليها).

o Saisons lo Chat aux!

Quelle Qme est sans défauts?

(١٤) سارتر، ج ب: مفوضية الكاتب، ضمن كتاب : يلو، هاسكل، سالتجر، هيرمان: الرؤيا الانهائية، ترجمة أسعد سليم، مراجعة محمد مندور، مكتبة النهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٢٧.

(١٥) سارتر، ج ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٩.

(١٦) للمصدر السابق، ص ٩.

(١٧) مكايش، أوشيلاند: الشعر والتعبية، مصدر سابق، ص ٢١، وأيضاً: راجع : مكاي، حد الغفار، الشعر الحديث من يودير إلى العصر الحاضر - ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ص ٦٩ - ٧٣.

(١٨) تاجلياو، جويليوموريوجو: سارتر والأدب والشعر، ضمن سارتر عاصفة على المعصر، ترجمة وتلخيص مجاهد عبد النعم مجاهد، دار الأدب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٥، ص ١٥٦، ١٥٧، وأيضا: اسكترو، أسير: النقد ونظرية الأدب السارترية، ضمن كتاب: سارتر مفكرا وثقافا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٢٩، ٢٣٠.

(١٩) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٤.

(٢٠) سارتر، ج.ب.: مسئولية الكاتب، مصدر سابق، ص ٢٢٧.

(٢١) الحفنى، عبد النعم: جان بول سارتر، الحياة والفلسفة والأدب، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣، ص ٢١٤.

(٢٢) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١.

(٢٣) للمصدر السابق، ص ٤.

(٢٤) نفس المصدر، ص ٦.

(٢٥) ملكش، أرشبالد: الشعر والتجربة، مصدر سابق، ص ١٤.

(٢٦) راجع الفصل الخامس من هذا البحث.

(٢٧) سارتر، ج.ب.: مسئولية الكاتب، مصدر سابق، ص ٢٢٩، وأيضا: ما الأدب، ص ١٥.

(٢٨) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، الطبعة الفرنسية، ص ٨٣، عن: الجيريس، وم.: سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ١٥٣.

(٢٩) سارتر، ج.ب.: دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص ٩٠، ٩١.

(30) Thody, Philip, : Jean Paul Sartre, A literary and Political study, op.ci., pp. 163, 146.

(٣١) سارتر، ج.ب.: دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص ٩٢.

(٣٢) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٩٤.

(٣٣) للمصدر السابق، ص ٣٦.

(34) Sartre, J.P. : The responsibility of the writer, tr. by: Betty Askwith - In Block, Haskell M. & Salinger N. eds. Creative vision, Grove Press, New York, 1960, p. 170, See: Caws, P. : Sartre , op.cit., p. 27.

(٣٥) لقد اختار (جهينه) تحقيق الحرية عن طريق الشر للطلق، ووقف في وجه الأخلاقيات السائدة واختار ما هو أسوأ منها، فكان لهما، وشاكاً، ورغم ذلك فإن «سارتر» قد أنشأ باختياره، راجع موقف «سارتر» من جهينه، خلال الفصل الخامس، من هذا البحث.

(٣٦) اسكلندر، أمير : النقد ونشأة الأدب السارترية، مصدر سابق، ص ٢٣٥، ٢٣٦.

(٣٧) في قصة «سارتر» «مقولة زعيم» اختار «لبوسين» الفاشية، راجع القصة المذكورة، وأيضاً الفصل الخامس من هذا البحث.

(38) Sartre, J. P.: The Responsibility of the writer, op.cit., p. 185 & See: Caws, P. Sartre, op.ci., p. 28.

(٣٩) سارتر، ج.ب.: تأميم الأدب، ضمن الأدب الملتزم، مصدر سابق، ص ٤٥.

(٤٠) مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ٢٥.

(٤١) سارتر، جان بول : وما الأدب، مصدر سابق، ص ١١٠، ١١١.

(٤٢) للمصدر السابق، ص ١١١، ١١٤.

(٤٣) للمصدر السابق، ص ١٤٠.

(٤٤) نفس المصدر، ص ١٤٤، ١٤٨.

(٤٥) نفس المصدر، ص ١٥٠.

(٤٦) نفس المصدر، ص ٧١، ٢٢، ويبدو أن موقف سارتر من الواقعية يحوطة بعض التشويش، إذ أنه كان يخطط بينها وبين الطبيعية أحياناً ليعارضها بشدة، وأحياناً يتف موقفاً لا مبالياً كان يقول: «ولا يهجن كثيراً إذا كان العمل الفنى نتيجة لفن واقى (أو يدعى أنه كذلك أو نتيجة لفن مصورى، فمهما يكن من شيء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى) - نفس المصدر، ص ٦٦، وهذا يشير أيضاً إلى أنه متأكد بنظرية الانعكاس البنائية، رغم رفضه لها (فى المادية والثورة) من خلال نظرية المعرفة، راجع الفصل الأول القسم الثالث.

(٤٧) المصدر السابق، ص ١٥٣، ١٥٤، قارن نقد سارتر هذا برأيه فى التشكيل - راجع الفصل الثانى.

(٤٨) سارتر، ج.ب: تقديم الأمانة الحديثة، ضمن (الأدب المترجم)، مصدر سابق، ص ٥٠.

(٤٩) سارتر، ج.ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٣، يقصد القرن ١٩.

(٥٠) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٥١) نفس المصدر، ص ٨١.

(٥٢) سارتر، ج.ب: الوجود والعدم، مصدر سابق، ص ٨٧٣.

(٥٣) للمصدر السابق، ص ٨٧٦.

(٥٤) جريه، الآن روب: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لىس عوض، دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون تاريخ ص ٤٧.

(٥٥) المصدر السابق، ص ٤٤، ٤٥.

(٥٦) راجع مناقشتنا في نهاية هذا الفصل.

(٥٧) راجع الفصل الخامس.

(٥٨) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٥٧.

(٥٩) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، ص ص ١٥٩، ١٦٠.

(٦٠) للمصدر السابق، ص ص ٢١٢، ٢١٣.

(٦١) فلاختان، جورج، حول الفن الحديث، ترجمة كمال اللامخ، مراجعة صلاح طاهر، دار

المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، (القاهرة، نيويورك)،

١٩٦٢، ص ٣٣٥.

(٦٢) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ٢١٣، ٢١٤.

(٦٣) للمصدر السابق، ص ٢١٤.

(٦٤) ريد، هيرت، الفن والمجتمع، مصدر سابق، ص ١٧١.

(٦٥) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ٢١٧، ٢١٨، وأميل كومب، رأس

الوزارة الفرنسية، من ١٩٠٢ إلى ١٩٠٥، راجع سارتر، ج.ب. الأدب، مصدر سابق، ص

٢١٠، هامش ٢.

(٦٦) محفوظ عصام : أرفاقون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،

١٩٧٤، ص ٤٢.

(٦٧) سارتر، ج.ب.: الفنان ووعيه، مصدر سابق، ص ٩٦.

(٦٨) لوفاتر، هنري: في علم الجمال، مصدر سابق، ص ١٠٤.

(٦٩) المصدر السابق، ص ٤٦.

(70) Lukacs, G.: Essays on thomas Mann-Merlin : In Press London, 1964, p. 52.

عن مجاهد، مجاهد، عهد للنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ١٢٩ .

(71) Ibid: p. 34.

عن مجاهد، عهد للنعم : مصدر سابق، ص ١٢٩ .

(٧٢) فيشر، أرنست : ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٣٧٦ .

(73) Mayakovsky, V: Collected works, Russ ed. Vol. 12, p. 150.

See: Metchenko, A. : The Basic Principle of Soviet Literature, op.cit., p. 29.

(74) Berson, Fredreick, R: Writeres In Arms- The Literary Impact of Spanish Civil War - forward by : Salvader de Medriage, New York, Unversiy Press, New York, 1967, p. 52.

(75) Methchenko, A: op.cit, p. 8.

(76) Ibid: p. 12.

(77) Ibi, p. 32.

(٧٤) كتب «اليمين» : «ولقد عبر تولتوي في أعماله عن قوة وضعف حركة الفلاحين، وكان احتجاجه الحار، المتحمس، والحاد في مواجهة الدولة والكنيسة الرسمية البوليسية يعبر عن مزاج ديمقراطية الفلاحين البدائية التي كدست فيها قرون من القنالة Serfdom ومن تعسف الموظفين وإلزامهم ومن اليسوعية الإكليريكية، ومن الأكاديميات والمخاضات جهالا من الحقن العارم والغضب المتفطر :

- Lenin, V.I : Articles on Tolstoy, in Craig, David, Ed. of Marxists
on literature an anthology , Pinguin Books, London, 1977, p.
352.

(79) Metchenko, A.: op.cit, p. 9.

(٨٠) ليرنفل، ج. : الفن في ضوء الواقعية، مصدر سابق، ص ١٤٦ .

(81) Berson, F.R.: Writers in Arms, op.cit, pp. 51, 52.

(82) Metchenko, A.: op.cit., p. 9.

(٨٣) فضل، صلاح، منهج الواقعية في الابداع الأدبي، مصدر سابق، ص ٨٣.

(٨٤) للمصدر السابق، ص ٨٥.

(85) Metchenko, A., op.cit., p. 32.

(٨٦) يوجانوف : الاسم للستار ل (الكستروفتش، مالفوفسكي)، فيلسوف واقتصادي روسي
واشتراكي ديمقراطي، اتصل بالبلاشفة عام ١٩٠٣ وعمل في جرائدهم (فيبرود
Verpyrod والبروليتاري Proletary) وأصبح واحداً من مديري جرائدهم (نوفيا زبون
Novaya Zhian)، ترك البلاشفة في الفترة (١٩٠٧ - ١٩١٠) وقاد مجموعة من
(الفيبروليين) ضد خط الحرب، وحاول أن يضع فلسفة خاصة وقد طرد من الحرب، عام
١٩٠٩، وبعد الثورة أصبح واحداً من منظمي البروليتاري (في منظمة الثقافة العمالية
Proletuct عام ١٩٢٦، وعمل مديراً لمعهد نقل الدم، ومات متأثراً بتفاهة تجربة على
نفسه، وله عدد من المؤلفات الاقتصادية والفلسفية وفي الثقافة، راجع :

- Resenthal, M. & Yudin, p. " Ed/. of A Dictionary of Philosophy ,
op.cit p. 55 & Also, Lenin, V.I: Materialism and
Emprio-Criticism, op.cit., (Man Index p. 375).

(87) Metohenko, A. op.ci, pp. 25, 26.

(٨٨) للتصود مجلة نوفى مير Novy Mir السوفيتية.

(89) Metchenko, A., op.cit., p. 37.

(90) Aragon, L. & Breton, A.: Surrealisme Frente a realisme socialista trad. Barcelona, 1967, p. 26.

عن: فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الاتجاه الأخرى، مصدر سابق، ص ٩٤.

(91) Mechenko, A.: The Basic Principle of Soviet Literature op.ci., p. 25.

(92) Mozhnyagun, Sergei : Unadorned Modernism Tr. By Don Donemanis, In Problems of Modern Aesthetics, Progress Publishers, Moscow, 1st printing, 1969, p. 236.

(93) Lukaces, G.: Writer and Critic and other Essays, op.cit. , p. 60.

عن: مجاهد، مجاهد عبد التيم: علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ١١٢.

(94) Lukaces, G. Op.ci., p. 40.

عن: مجاهد، مجاهد عبد التيم: المصدر السابق، ص ١١٢.

(٩٥) راجع الفصل السابق.

(٩٦) راجع: فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الاتجاه الأخرى، مصدر سابق، ص ٩٦.

(97) Thomson, George, Marxism, and Poetry , Luwrence & Wisht L T D, London, 1945, pp. 22, 23.

(٩٨) فيشر، لرنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٢٢٠.

- (99) Thomson, G.: The Art of Poetry , in Craig, D. : Ed of Marxists on Literature an Anthology , Penguin Books London , 1977, pp. 49-52.
- (100) Thomson, G.: Marxism and Poetry, op.cit., p. 60.
- (101) Caudwell, Chistopher: English Poets, (1) The Period of primitive accumulation in (Graig, D.) Marxists on Literature, A Anthology - Pinguin Book, London, 1977, p. 107.
- (١٠٢) مطرود، عصام : آراء فرد، مصدر سابق، ص ٤١ .
- (103) Spender, S.: The Making of Poem, Pp. 16 - 40 & Plekhanov, G. : L'Art et Lau Vlie Sociale - Paris, 1946, pp 49 - 53.
- عن : هلال، محمد فهدى؛ للدخول إلى النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ .
- (104) Trotsky, Leon: the Formalist school of Poetry and Marxism, in Graig, D.: Marxists on Literature, An Anthology , Penguin Books, London, 1977, pp. 363, 379.
- (105) Garandy, R.: D'un Realism sansrivages, Paris, 1963, p. 244-See; Dymshits, Alexander : Realism and Modernism, translated by : Kate Cook in , Mozhnyagun, S.: (ed.) of ; problems o modern Aesthetics, Collection articles, progress publishers, Moscow, 1st, pr., 1969, p. 280.
- (106) Fisher, E. : Zeitgeist und literature , S. 73- See Mozhnyagun,

S., *Undorped Modernism*, Tr.by Don Donomanis, in, *Ibid.*,
p. 252.

(١٠٧) فضل، صلاح : *منهج الواقعية في الإبداع الأدبي*، مصدر سابق، ص ١١٦.

(108) Plekhanov, G.: *Art and social Life*, op.cit., pp. 34, 35.

(108) *Ibid*, p. 34.

(110) *Ibid*, p. 74.

(111) *Ibid*, p. 61.

(١١٢) لو كاش، جورج : *منهج الواقعية المعاصرة*، مصدر سابق، ص ٦٧.

(113) Suchkov, Boris: *Realism and its Historical Development*,
translated by : Kate Cook, in *Mozhatagun*, s. editor of ,
problems of Modern Aesthetics, Collecion of Articles,
Progress published , 1st printing, Moscow, 1969, p. 325.

(١١٤) فضل، صلاح : *منهج الواقعية في الإبداع الأدبي*، مصدر سابق، ص ١١٥.

(115) Myasnikov, A.: *Tradition and Innovation*, tr. by : keta Cook,
in. op.cit., p. 194.

(116) *Ibi*: P. 194.

(117) Dymshita, A.: *Realism and Modernism*, op.cit., pp. 261, 262.

(118) *Ibid*, p. 285.

(119) Trotsky, L. : *The Formalist School of Poetry and Marxism*,
op.cit., p. 363.

(120) Dymshits, A. : Realism and Modernism, op.cit., pp. 287, 288.

(١٢١) انظر خليل ودراسة «سلاز» للرواية ، وعرضنا وتعليقنا عليها في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

(122) Leizerov, Nikolai: the Scope and Limits of realims , Tr. by. Kate Cook, In; Mozhnyagun, S.: editor of ; Preoblmes of Modern Aesthetics , collection of articles, progress publishers, 1st, pr. Moscow, 1969. p. 303.

(123) Rosenthal , M & Yudin, p. : Ed. of A Dicionary of philosophy op.cit., p. 153.

(124) Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, op.ci., p. 242.

(125) Metchenko, A.: The basic principles of Soviet Literature, op.cit., pp. 10, 11.

(126) Holst, H.R.: Studies on socialist Aesthetics, Russa, ed. 1907, p. 31, See, Ibid, p. 11.

(127) Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, op.cit., p. 245.

(128) Engles, F.: Letter to Margert Harkness (April 1888), in ; Craig, D.: Ed. of Marxists on Literature an antholgy, Penguin Books, Lonon, 1977, p. 270.

(١٢٩) لو كاش، ج. : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق، ص ٤٣، ١٠٠، ١٠١.

(١٣٠) جارودي، روجيه، واقعية بلا ضلّال، مصدر سابق، ص ١٤١، ٢٢٤.

(١٣١) راجع: الفترة (ج) من (٢) من القسم الأول من هذا الفصل.

(132) Mozhnyagin, S.: Unadorned Modernism, op.cit, p. 244.

(133) Rosenthal, M. & Yudin, p. : A dictionary of philosophy, op.cit., p. 244.

(١٣٤) جارودي، روجيه، واقعية بلا ضلّال، مصدر سابق، ص ١٧.

(١٣٥) للمصدر السابق، ص ١٧.

(136) Adreth, Max: What is The «Littérature Engagée» ? op.cit., p. 482.

(137) Ibid, pp. 482-484.

(١٣٨) الهيس، ر.م.: سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ١٥٣.

(١٣٩) لوكاتش، ج: معنى الواقعية للماض، مصدر سابق، ص ١٩.

(١٤٠) موروخ، ليريس: سارتر والفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ٤٣، ٤٤.

(141) Adreth, M. : What is the «Littérature engagée» ? op.cit., pp. 479.

(١٤٢) راجع الفصل الثاني من هذا الكتاب.

(١٤٣) فهو (أي سارتر) أحياناً يشير إلى ما يمكن أن نجده تأثراً بنظرة الانعكاس (إننا نرى أن الملاحظات الطبيعية معكوسة في العمل الفني) هذا رغم أنه لا يوافق على النظرية في (نظرية المعرفة)، راجع نقده، لـ (لبنين) في الفصل الأول من هذا البحث، ويبدو أن ذلك من تناقضات سارتر نفسه، راجع (ما الأدب)، ص ٦٦.

(١٤٤) بلخخوف ، ج: الفن والتصوير للادى التاريخ ، مصدر سابق، ص ١٠ .

(145) L. apra, D.: Apreface to sartre, op.ci., p. 66.

(146) Adreth, M. : What is the «Littérature Engagée?», op.cit., p.
474.

الفصل الخامس

الروايات

المسرحيات

والدراسات النقدية

الفصل الخامس

الروايات .. المسرحيات .. الدراسات النقدية

(١) العزلة والخلابة بالفن.

(٢) الحرية وأدب المواقف.

أ - الحرية بين السلب والايجاب.

ب - الحرية والقدرة.

ج - الأدب - والمواقف.

(٣) الصياغة والتوصيل.

(٤) تعليقات ، وانتقادات.

الآن وبعد أن درسا آراء «سارتر» في كتاباته النظرية عن الأدب والفن والالتزام، فإننا سوف نحاول الكشف عن العلاقة بينها وبين أعماله القصصية والروائية والمسرحيات والدراسات النقدية، مع محاولة استجلاء العلاقة بين هذه الأعمال، والآراء للماركسية، في النهاية.

لقد جعل «سارتر» من الأدب والنقد الأدبي وسيلة لطرح أفكاره الفلسفية. مما حدا بالنقاد إلى روية «أن المقالات الأدبية التي كتبها ذاتية للغاية، وأنه عندما كان يتحدث عن «فوكتر» أو «دوس باسوس» على سبيل المثال إنما كان يتحدث في الأغلب عن أعماله هو نفسه، وعندما خصص كتابا كاملا عن «بودلير» لم يكن يهدف إلى تحليل القيمة الشعرية لـ «أزهار الشر»، بل كان يستهدف أساساً تطبيق منهجه في التحليل النفسى الوجودى، وأفكاره عن الحرية والاختيار على حياة «بودلير» التي كانت تشبه في بعض قسماتها الأولى حياته هو أيضا» (١)

وقد جعل «سارتر» من النقد والفلسفة صنوان ولم يفصل «سارتر» بين منهجهما.

ولقد تطورت أفكار «سارتر» النقدية، من خلال كتاباته الروائية والمسرحية، مسجلة تطورا موازيا لأرائه في الفلسفة، وآرائه الجمالية. وسوف ندرس آراءه النقدية، ومواقفه في أعماله الروائية والمسرحية محاولين كشف هذه الأفكار.

(١) العزلة، وإخلاص بالفن

لقد رأى «سارتر» في (التخيل) - كما أوضحنا في الفصل الثاني - أن كل إنسان يميز بين الإدراك الحسى، وبين التخيل - أى إدراك الصور - وقد ظهرت هذه الفكرة فى قصته القصيرة (صميمية Intimite) حيث رأى أن الجميع سوف يرون فى نية «لولو Lolo» السيفة شبحا وقرى فى داخلهم وهذا يمكن أن يكون أمرا مقبولا، ولكن تحتفظاتنا تتبع من الناحية الأخرى المفهوم «سارتر» عن الحرية الإنسانية، كما جاء فى المعانى الفلسفية لـ (صميمية) تلك الناجمة عن رفضه لفكرة ما دون الوعى Subconscious وإصراره على قدرة الإنسان على السيطرة الكاملة على عواطفه وأعماله الجسدية^(٢). ولعل هذا نجم عن كون «سارتر» - فى ما قبل الحرب العالمية الثانية - كان يرفض المتيسرات الفرونية، وإن كان لم يفلت من تأثيرها. وقد ظهرت أيضا فى قصته القصيرة (أبروسترات Erostrate)^(٣) إذ يستخدم «المنولوج الداخلى باعتباره الأسلوب الملائم لعالم الإنسان المهووس الدائر حول الأنا»^(٤) وكذلك جاءت قصة «سارتر» (الغرفة The Room) المنشورة عام ١٩٣٨ «أقرب إلى انشغالات التخيل منها إلى أهداف الغثيان»^(٥)، على حد ما يرى «فيليب تودى»، وذلك على اعتبار أن الغثيان كانت محاولة للخروج من العزلة، وإن تبدو جتيئة وذلك بالبحث عن هدف ما.

وقد كانت أفكار «سارتر» فى الفترة المبكرة من حياته الأدبية لصيقة بالعزلة، والحرية للعزولة، وقد يرجع ذلك إلى طفولة «سارتر» ومعاناته من الوحدة، وتجلى ذلك فى موقف إيفا Eva التى يسير زوجها إلى الجنون مع إصرارها على الاحتفاظ به فى حجرها هى، بما يوحى بحب مخلص، ولكنه ممتلك، وهى نفس الأفكار التى عالجها فى التخيل حيث الفن لا واقعى،

وفى قصته (الفرقة). وتصل العزلة إلى أقصاها عندما يعرض الملاحقة بين الانسان وأخيه الانسان على أن كلا منهما جلاذ للآخر عن طريق التضاحم، وسوء التفاهم، والحكم الذى يقوم به الآخرون، وذلك فى مسرحية (الأبواب الموصدة Huis clos) (٦)

ففى هذه المسرحية يكرس «سارتر» الإحساس بالعزلة ويصور حياة الجميع متجسدة فى وجود الآخرين، إذ يرفع الستار عن صالون به ثلاثة مقاعد وثيرة، وقطعة من الهرنيز فوق المدفأة، ثم فتاحة لصفحات الكتب، دون أن تكون هناك كتب، كما أن الصالون خال من أية امرأة، أو نافذة، له باب قد اغلق بالمزلاج من الخارج، وبه جرس تالف لا يصلح للاستعمال (٧) فيخلق عالما متفرا، لا يكثر فيه بالانسان، ولا يقيم له وزنا، كما أن الحوار بين الشخصيات الرئيسية (جارسين، استيل، إيتاس، والخادم) يوحى بالشيخوخة والمعم، إذ تقول إيتاس : «إن الانسان يموت دائما أبكر مما يتنبأ، أو بعد فوات الأوان» (٨)

فلقد فقد الانسان كل شئ ولم يعد يستطيع أن يرى فى أفعال الآخرين إلا اعتداءً صارخا عليه، وفقدت الحقيقة مغزاها، ولم يعد لها من يقولها أو يعاضدها، اللهم إلا فى عالم، غير عالمنا الواقعى، أعنى عالم الهذيان والجنون.

فقد كتب (فيليب تودى) : «المجانين يقولون الحقيقة - هذا ما تقولوه جوهانا فى سجناء الطونا Los Sequestres d, Altona عند شرحها لزوجها فيرنر Werner الأقرب إلى التفكير التقليدى، سبب تفضيلها لأخيه المتوهم ذكاءً والمجنون فى الظاهر، فرانتز Frantz، هناك رعب واحد، رعب كوننا أحياء There is only one the Herrero of being a live» (٩)

فقد كان المجنون المدرك أفضل لدى «سارتر» من المواطن المحترم الذى يعيش فى عالم الوهم، أو على حد قول «جون ستوارت مل J. S. mill» والذى يتفق معه «سارتر» ، سقراط قلق غير قانع أفضل من خنزير قانع. (١٠)

إن هذا القصور المكرس للعزلة والفردية فى العالم، الذى يرى الحقيقة خارج عالم الواقع يلتقى مع لاراقعية الفن فى المتخيل، ولعلنا لو ساكنا «روكتانان Roquentin» عن الميثية Absurdity لأجاب بأنها كلمة «تكون فى رأسه ولكنه يقارم الكلمات وما يريد هو أن يستحوذ على الأشياء» (١١)

«سارتر» مشدود نحو العالم اللاواقعى، وفى نفس الوقت يريد الواقعى (أو المتعين والشخص) وهذا ما يشكل الالتباس فى الوضع الانسانى.

«فأنا مشدود بين فردى وعزلى My Solitude وبين اتصالى بالآخرين.. بين حريتى وعبوديتى. هذا الالتباس وصعوبة الوجود الحقيقى الخاص بكل انسان بين البشر الآخرين يدفع الفرد نحو المطلق، نحو محاولة أن يوجد To be. والحل الجمالى Aesthetic Solution فى مثل هذه المحاولة من قبل البشر اللذين يدلا من أن يؤسسوا وجودهم على كشف التباس الزمان يتجهون نحو التأكيد على، الوضع اللامعلى لهم وينجزونه بشكل مطلق، والمحاولات الفنية تهدف إلى الوجود عبر المطلق الجمالى Aesthetic Absolute الذى تدعه بعيدا عنه واقع وجوده الزمنى الحقيقى فى موقف البشر، تلك هى ميزة الحل الجمالى فى الفثيان» (١٢)

فالحياة رتيبة، مملة والأيام تضاف إلى الأيام بلا سبب، وقد فقد الانسان كل تميز لوجوده، وهذا يشكل أمرا مروعا بالنسبة «لروكتانان» الذى يرى أن فى «وجود الحجر Stone» إشارة إلى وعيه بوجوده الخاص، فبدون الحجر، أو

وجود شيء ما يخلو وجود (روكتان) مستحيلا (١٣)

وبهذا، فإن العزلة القائلة عن الواقع تبحث عن وجودها، أو بالأحرى عن تيرر لهذا الوجود في الأشياء، أي في ما هو (واقعي) والثنيان هنا عبارة عن رد فعل يقوم به ما هو للثاني «ضد لا محقولية وجوده الخاص ووجود العالم» (١٤)

إن «روكتان» يميلنا إلى «السرياليين» وإلى الغرب (المنهوق) The outsider «لكامو camus، وغيره من الأعمال المعاصرة «لسارتر»، فقد كتب «روكتان» في مذكراته «ينبغي للمرء أن يكتب كما يقوده قلمه، من غير أن يبحث عن الكلمات» (١٥) هذه الكتابة الأوتوماتيكية (الآلية) التي كان ينادي بها السرياليون. وكذلك بافراغه كل شيء من مغزاه وتساؤله «عن الحقيقة العميقة التي تبدو عثا، ولكنها ملحة وطاغية» (١٦)

وفي قصة (إيروسترات) يجعل «سارتر» يطلها (هيلبر) يمارس نوعا من السادية مع بني، ثم ينتهي به الأمر إلى حشر مسدسه بالطلقات والسفر في الشارع لاطلاق ما فيه من رصاص على المارة كيغما انفق، والتي يعلق عليها (فيليب تودي) بقوله : «إن خطته هذه تشبه تعريف أندريه برتون André Bro-ton الشهير بأبسط الأعمال السريالية بأنها الانطلاق واطلاق النار على الجمهور بطريقة عشوائية، إلا أن هيلبر Hilbert يفشل في بلوغ الكمال الأسود Black perfeccion لخطته، إذ أنه لعلمه أصاب شخصا واحدا، ثم فر وأخفى نفسه في دورة مياه مقهى، وبدلا من أن يطلق النار على نفسه، فإنه يستسلم بهدوء» (١٧) وبذلك لا تكتمل قصته، وهي تشير إلى عدم إكتمال المفزى السريالي لها.

وتكريسا للعزلة فقد إنتهى (روكتان) بأن وجد خلاصة في الفن His salvation in he art فقد سمع لحنا هزه، وكان عبارة عن أغنية لمطربة زنجية، فسرت إرمعاشات في بلده بعد سماعها تغنى بالإنجليزية Some of these days you will miss me honey أترانى لا أستطيع أن أجرب؟ طبعاً القضية ليست قضية لحن موسيقى... ولكن أترانى لن أستطيع في ميدان آخر؟ يجب أن يكون كتابها، فأنا لا أحسن صنع أى شئ آخر» (١٨)

وذلك بعد أن يكون قد تحرزم كتاب التاريخ الذى كان يريد إنجازاه لأنه يريد أن يتحدث عن الحاضر، لا عن الماضى، فقد أخطأ عندما أراد أن يبعث السيد «دورولبون». وهو يريد أن يجد سبباً، أو مبرراً لوجوده، وقد كان الخلاص، بالنسبة «لسارتر»، يأتى عن طريق الفن في تلك الفترة.

فلقد «حاول» «سارتر» أن ينظر إلى نفسه في كتابته للغثيان كـ (هارب جمالى) As aesthetic escapist أو كفارس العدم - nothing- As kinght of ness الذى يلعب لعبة المكسب والخسارة» (١٩)

ولقد رأى «كرانستون» أن «الغثيان» رواية وجودية، وليس فيها أى دليل يكشف عن وجود رواية من تأليف كاتب اشتراكى، (٢٠) بل ويمكن أن توصف - كما يرى (Lacapa) بأنها رواية مضادة للرواية Novel anti novel أو الرواية المنحلة Deconstructed Novel (٢٢) إذ لا يوجد فيها الموقف الاجتماعي، فهى ليست إلا السرد ليوميات «روكتان» المنعزل والذي يعانى الملل، ويبحث عن مبرر لحياته، ويرى الانسان عاطفة (لا مجدية)، ويأنف من أى علاقات من أى نوع، إلى أن ينتهى بالخلاص بالفن. هذا الخلاص الذى كان مثار جدل فقد علق عليه الكاتب الإنجليزي (كولن ولسن) قائلاً: «إنها التجربة الجمالية التقليدية للأدوية حيث يسلم الفن النظام والمنطق إلى

لقد كان الحاح الحل الجمالى، والهروب إلى (المتخيل) على «سارتر» إلحاحا شديدا فيما قبل الحرب، فيكتب عن دوس باسوس (Dos passos) وعالمه اللاواقعى مشيدا به، إذ أنه «يقطع مادته من عالمنا إلا أنه يبدو عالما غريبا بعيدا كل البعد. فقد أغرى «دوس باسوس» شئ واحد، هو فن القص Story-telling، وهو كاف لإبداع العالم» (٢٣) فباسوس، فى رأيه، يستخدم العبث بوعى تام، ويلج على الوهم لكى يحرضنا على الثورة. فهو يفعل ما فى وسعه لكى تبدو روايته تأملا صرفا (محض تأمل) Mere Reflecion، وإن كان فنه ليس مجانيا Gratiuious تماما، فقد أراد أن يثبت شيئا ما، فهو يريد أن يعرض أمامنا العالم، عالمنا، ولكن دون شروح أو تعليقات. (٢٤) ولا يهمه ما يدور فى حياتنا اليومية من تفاصيل.

فعالم «باسوس» العبثى - فى رأى «سارتر» يوجد تبريرا لحياتنا، عن طريق وصف العالم - وإلحاحه على الوهم الذى يدفع الانسان إلى الثورة.

ويرى أن رواية (البير كامو) الغرب «قد صيغت بحيث لا تحاول أن تبرهن على أى شئ Not tried to prove anything ولكن لديها محتواها الذى يجعلها مركزة على جذاباتها الخاصة بل وتضع يدها فى يد مجانيته فى اتجاه التباس معين» (٢٥) فقد جاءت تعبيرها عن الانسان العبثى، الانسان الذى لا يمكن أن نفسر لغزه، وإنما نصف وجوده، وهى لا تبرهن على شئ، فالغريب انسان لا متم، شأنه شأن «روكتان»، وإن كان «ميرسول» - بطل الغرب - يبدو أكثر تطرفا، مما جعل «سارتر» يكتب متساثلا: «كيف لنا أن نفسر هذه الشخصية، إذ فى اليوم التالى لوفاة أمه يلج للسباحة، ويلهو مع فتاة ويلج لرقبة فيلم كوميدى ويقتل عربيا بسبب حرارة الشمس، ويدعى

عشية اعدامه At the eve of his execution بأنه سعيد ولا يزال، ويأمل أن يكون هناك كثرة من المشاهدين عند المشنقة لكي يرحبوا به بصرخات الكراهية» (٢٦)

إن «ميرسول» ليس طيباً، وليس سيئاً، ولا أخلاقياً، وليس العكس، فهذه المقولات على حد قول «سارتر» لا تنطبق عليه، إنه شخص عبثي، والعبثي لدى «كامو» هو ذلك «الشخص الذى لا يتردد فى استنتاج النهايات التى لا معنى لها من الالامعقولية الأساسية الكامنة فى الأشياء» (٢٧)

والغريب فى رأى «سارتر» ليست قصة للقصة، وإن كان «كامو» قد قال بأنها «رواية» A novel مع أن الرواية، من وجهة نظر «سارتر»، تتطلب زمناً تتطور فيه وتستمر فيه، وحضوراً واضحاً لعلم تناقض الزمن، ويرى أن استعمال كلمة (رواية) لهذه اللحظات الداخلية المتتامة فى الحاضر التى تسمح لنا أن نرى من الداخل ميكانيكية شئ، وضعا قصدياً، مسألة يشوبها التردد، فلربما تكون رواية أخلاقية قصيرة، وسلسلة من الصور الساخرة، رواية وقعت تحت تأثير الوجودية الألمانية والروائيين الأمريكيين وثيقة الصلة بقصص فولتير (٢٨) Voltaire

ولكن ماهى الرواية العبثية، إذن بالنسبة «لسارتر» ؟
«إن رواية العبث The Novel of Absurdity، رغم أن عبثية الوضع الانسانى تشكل نوعاً فريداً، فإنها ليست رواية ذا رسالة With a message إنها لا تذهب بعيداً عن أن تكون نوعاً من أشباح الفكر قصد إعداد براهين شكلية، إنها بالأحرى نتاج التفكير «المجند، المتحرد، والمميت» إنها فى ذاتها برهان على عبث العقل المجرد» (٢٩) وهى تنبهنا إلى صدفة العالم.

لقد كان «ميرسول» غير عابى بالاعدام حتى أنه يرفض دعوى القيس له بالتوبة «فيمسك بياقة القيس ويصب عليه جام غيظه» (٣٠) فهو غير عابى بالواقع الزائف، بل يسخر منه بمرارة. وقد التقت هذه الشخصية اللامتمية - على حد تعبير «كولن ولسن» - مع مفهوم «سارتر» للفن اللاواقعى، فى تلك الفترة مما جعله يخصصها بدراسة كاملة.

ولكن لماذا يختار الكتاب الشخصيات التى تبدو غير روائية، وغير حقيقية، *Un-novelistic, un true*، على حد تعبير «سارتر» ؟

لعل السبب يكمن فى «الشروط الإجتماعية *Social Solditions* لحياتنا المعاصرة» (٣١) لأن ميتافيزيقا الكاتب هى التى تحدد طريقة تناوله لأى عمل فنى.

لقد كان الحل بالنسبة لكاملو حلاً جمالياً، ذلك برفعه المشكلة إلى مستوى (ما فوق العلاقات الإجتماعية)، أو جعلها تتعالى على الواقع، وجعل «ميرسول» يسخر من كل الحلول والشروط الواقعية.

أما وليم فوكتر *W. Fulkner* - فى الصخب والعنف *The sound and fury* فإنه يرى المستقبل مسدوداً *Is closed* لأننا نعيش فى زمن الثورة المستحيلة *Impossible Revolution*، ونستخدم الفن غير العادى لكى يصف اختناقنا والعالم الذى احتضر من زمن. و «سارتر» يقول بأنه يحب فنه، وإن كان لا يعتقد فى ميتافيزيقاه، فال مستقبل المسدود سيظل مستقبلاً، حتى لو أن الواقع الانسانى لم يكن شيئاً أكثر من السابق عليه، حتى لو كانت أهميته بلا جدوى ووجوده لا يزال حتمياً. فإن فقدان الآمال جميعاً لا يعزى الواقع الانسانى من إمكاناته. إنه ببساطة (أى المستقبل) طريق للوجود عبر هذه الإمكانيات نفسها. (٣٢) -

إن «فوكتر» لا يصف الأفعال actiond إلا نادراً، ويواجهنا بتناول مشكلة التكتيك القصصى، وإن ما يحبه فيه «سارتر» هو هذه القدرة الفائقة على المعالجة التى تجعل الأحداث ملساء، ومصقولة كالبرونز، ولكن تردده، وفردته المبالغ فيها، وللمستقبل الموصد الأبواب، يجعل «سارتر» لا يعتقد فى ميتافيزيقاه، فالوجودية - على حد ما يرى «سارتر» فلسفة متفائلة رغم كل شئ.

لقد كانت رواية «الصخب والعنف» واحدة من الروايات التى تجد أن الوضع الانسانى لا سبيل إلى الخلاص من أساسه، ولما كان فوكتر مقيداً بمادة موضوعاته فهو يلتزم دائماً بوسائله الجمالية الخاصة (٣٣)، وقد بنا اساق خيال وفن «فوكتر» ميتافيزيقاه، وهذا كان سر إعجاب «سارتر» الذى بهرته الجمالية، إلى حد جملة يشيد بهذه الرواية - رغم تحفظه الذى ذكرناه.

وإذا كان هذا هو وضع «فوكتر» فإن «بودلير» الشاعر الفرنسى، الذى فقد كل تبرير لوجوده، بعد أن نزع عنه (مطلقه) بزواج أمه، وقدر له أن يكون (وحيداً للأبد) وقد كان يريد أن يشعر بتفردهِ وصار وعيه يشكل وعيه بذاته فقط، وبذلك سار فى طريق الغثيان والدمار.

ويذكر «سارتر» كيف أن «بودلير» يهرب من هذا الشعور بالدوار إلى المخلق الفنى. (٣٤)

فقد كان هذا هو خلاصه هرباً من واقع محدود ضيق سلبه مطلقه، وقدم له حكم الآخرين عليه بالوحدة، فاخارها واقعاً راية الجمال المقدسة فى مواجهة المجتمع الذى تسوده التجارة، وكل شئ يقدر ثمنه بمنفعته، فرفض أن يكون شعره أخلاقياً، فهذه الشعر ذاته «ولا يمكن إن يكون له هدفاً آخر، والقصيدة الكبيرة النبيلة الخطيرة بهذا الاسم هى تلك التى نظمت للذة النظم

فحسب» (٢٥)، إنه لا يريد أن يعطى شيئا للناس، أو شيئا مما له قيمة نفعية.

ولكن «بودلير» «بطله الجمالى، ومحاولة الخلاص بالفن، قد واجه انتقادات مريرة من «سارتر» (٣٦)

رغم أن «جان جينيه Jean genet» سلك سلوكا مشابها له (أو قريب الشبه منه)، ونال تعاطف «سارتر». فقد كان «جينيه» لا يعرف غير جينيه «فإنه جينيه هو جينيه نفسه» (٣٧)، واختار جينيه ما اختاره له الآخرون أيضا، فقد اتهم بالسرقة فصار لصا، «جينيه لص Genet is a thief هذه هى حقيقته، الأساسية (٣٨) ليس فقط عندما يقوم بفعل السرقة بل فى كل وقت، عندما يأكل وعندما ينام، وعندما يتكلم، وعندما يحلم، أو يكتب، حركاته وإشاراته تعلن وضاعته، والمدرس قد يقطع الدرس وينظر فى عيني جينيه ويصرخ : هاهو اللص،» (٣٩) لقد صارت الجريمة فى دمه ويرى فى الكتابة نوعا من إطلاق النار على الناس، جريمة دون كوارث، كشعره الذى يعتمد اغتيال الشر - على حد تعبير «سارتر» -، فالقاعدة الأساسية والوحيدة لإبتكارات «جينيه» وتكويناته هى «جينيه» ذاته، فالتسبة له، أن ينشئ أى أن يدع نفسه Is (to Creat Himself) (٤٠)

إن جينيه اللص الذى رفضه المجتمع وطارده وسجنه، اللقيط، الشاذ، قد وجد «خلاصه Salvation فى الفن، لأن الفن غير أخلاقى Immoral وقد أشار «سارتر» إلى أن «الجمال هو انتصار الشر» إنه يزعم شعور الطيبين الآخرين ويجعلهم يشكون فى أهمية الأخلاقيات والخير» (٤١)

فالجمال يمثل بالنسبة لجينيه جُلما ممتلئا بالدمار، ومثل جينيه مثل «بودلير»، فهو يلفظ المجتمع الذى لفظه، ويستبدل الحكم الذى حكم به عليه

المجتمع حتى يكون نابعا من ذاته، وإن علاقة جينيه بالمجتمع الفرنسي صارت علاقة من نوع خاص «فقد أحب المجتمع الفرنسي كما يحب الزوج أمها، الحب الذى يمتلئ بالكراهية، وهو فى نفس الوقت الحب اليائس» (٤٢) وقد تعاطف «سارتر» مع «خلاص جينيه»، وقد أرجع «كرائستون ذلك» إلى كون «سارتر» يتيمًا مما جعله «يشعر بالتعاطف مع أولاد الزنا، وهو يعرف اليتيم بأنه ابن (زنا زائف)»، (٤٣) فلقد كان «كين»، (جوتز) بالاضافة إلى (جينيه) أبطالا، لأنهم أولاد زنا.

لقد وقع «فلوير» فى أسر عالمه الخيالى - الذى ينسجه تصوّره للجمال الثابت الأبدى، مما صرفه بعيدا عن الواقع، ولم يشارك فى أحداث عصره، وكان «يحلم بتعطيم الفكرة على صنخرة الكلمات». ويستسلم للاستعارات، ولما سيطر عليه فيما بعد عبارة (سحر الكلمة) أى يستسلم للكلمات. والكلام يطفو على فكره ويجرفه ويشعر «فلوير» مرنّاح البال بفكره يسرق إلا أنه يثق فى ذات الوقت فى تلك الكلمة الساحرة التى تتحدث عن نفسها بغير أن تتطرق، وينبئ هذا المجتمع غير الإرادى للكلمات بالكتابة الأوتوماتيكية، وأن يعبر هذا الكلام عند السرياليين عن اللاشعور فليس لنتاجه عند «فلوير» سوى عمقا وبعدا لفظيا. مع ذلك فلا تنزعج ثقته فيه على الإطلاق وإذا ما ألقى على الورق بالجمال التى تخضر فى ذهنه فالفكرة سوف تأتى ويتنظرها «كانت الأفكار ستحضرنى»، غير أن تلك الأفكار فى الواقع قد تأتى وقد لا تأتى وتراه يعترف بذلك» (٤٤). ويفصح «فلوير» فى ذكرياته، بأنه لا يتوقع خيرا من جانب الناس فلن تدعشه أية خيفة أو فعل دنيء.

وإذا كان «فلوير» قد أسعن فى استخدام الأسلوب، واتساق وراء الكلمات وسحرها، وراء الانفصال والعزلة، فإنه استحق بحله (الجمالى) لعنة

«سارتر» والذي قال : «وقد لا يكون فلوير سوى خنزير غير راض» (٤٥).

وكان هذا هو مصير «بودلير» ، عكس ما كان بالنسبة «اجنييه» الذي خصه بالمدح دون سواء ، «فقد كان «سارتر» واحدا من هؤلاء الذين اعتبروا جنييه الشخص مثلا بحياته النموذجية. كشي يعمل على كل أعماله المعروفة. وقد يكون وقوفنا عند كتاباته نفسها يجعلنا نتوقع هذا النمط من الحياة، ولكن سوف يكون البرهان السريح الواضح أن هذه الدراسة الضخمة ليست عن «جان جنييه» ، بل بالأحرى عن بناء فلسفى متقن أقامه «سارتر» الذى عبر باسمه واستعار كلماته وشاركه فى أحداث حياته» (٤٦) وإن كان هذا لا يبرر موقف «سارتر» من جنييه الذى سوف نعود إليه مرة أخرى فى هذا الفصل.

لقد كانت العزلة والخلاص بالفن من أهم انشغالات «سارتر» فى الفترة الأولى من حياته الأدبية والفكرية، وقد ظهرت أحيانا فى الفترة المتقدمة، سواء فى صورة دراسات : «جان جنييه» أو مسرحية : «الأبواب الموصدة». وكان «سارتر» فى تلك الفترة لم يخط خطواته تجاه الالتزام، والحرية المسعولة، فقد كانت قصصه القصيرة، «والغثيان»، وغيرها (كما أشرنا إليه) ليست إلا تحريها واكتشافا لهذه الحرية فى ثوبها المجانى.

ولذا فإننا نجد استقامة فى تعامل «سارتر» مع الحل الجمالى، (أو الحرية المجانية) ، فى قصصه القصيرة وفى الغثيان، ودراساته التى جاءت قبل الحرب (عن مورياك، باسوس، وفوكتير، كامو...). أما فى «بودلير» و«فلوير» فنجده يدين الحل الجمالى، فالكاتب الأول «بودلير» جاء فى العام الذى أصدر فيه «ما الأدب» ، والثانى (فلوير) كان من كتاباته المتأخرة، ولذا كان «سارتر» قد تحول عن الخلاص بالفن، إلى الحرية المسعولة، واتجه إلى الاقتراب، ثم الالتصاق بالماركسية. أما فى «الأبواب الموصدة» فإن «سارتر» نجده لم يتخلص

بعد من (الحل الجمالى) ومن تكريس العزلة، رغم أن المسرحية تأتى بعد (الذباب) التى كانت بمثابة المسغولة (الذباب ١٩٤٣، الأبواب الموصدة ١٩٤٤) ولكن جان جينيه كوميليا وشهيداً (١٩٥٢) يأتى وسط دعوة «سارتر» إلى الالتزام والحرية المسغولة، ككتشاز (وينيى عن هوس «سارتر» الخاص) - ومرف نعود إلى مناقشة هذه النقاط مرة أخرى .

(٢) الحرية وأدب المواقف

٦) الحرية بين السلب والإيجاب

ظهرت أفكار «سارتر» عن الحرية، كمعصر حيوى فى الأدب، بداية، فى التحديد السالب للحرية والأخلاق الوجودية. فـ (هيلبر)، (ماليو دولار) بطلان بملكان نوعا من الثورة السالبة، فقد فعلا كما فعل (بودلير) فى ثورة على المجتمع البورجوازي، ولكنهما أخفقا كما أخفق بودلير فى مواصلة الثورة حتى النهاية^(٧٧) فقد أراد «هيلبر» أن يطلق النار كيفما اتفق على كل من يقابله. ووقف «بودلير» فى مواجهة شرعة السوق فى المجتمع البورجوازي، ولكن كلا منهما لم يكن يعرف - بحق - أن عمله هنا عملا مجانييا أو (بالأحرى) عملا زائفا، ولذا أخفقا ولم يسعهما الاستمرار.

وتجسد المفهوم السلبي فى موقف (فلوير) «الذى يندمج فى طليعه بنفس الطريقة التى يفضح بها حيويها»^(٧٨) والذى إبتغى «سارتر» بمنف، وفى طفولة زعيم، ذلك أن (جوستاف فلوير)، «ك ليوسين Lucien فى طفولة زعيم Childhood Of Leader وجد أنه كما لو كان متوقفا من الآخرين، والفرق هو أنه لم يكن فى مستوى هذا الترقب ولذا فهو اختار السلب بحمق واضح، اختار الغياب لكى يتحكم فى حلمه أفضل من الالتزام بالفعل المعقول، لكى يصير لواقعيه»^(٧٩)

فالحرية تتجلى «لسارتر» فى صورتين، صورة سالبة، كما هى عند «بودلير» و«جينييه»، و«فلوير»، وصورة ايجابية يمثلها «سارتر» بعد أن انخرط فى المقاومة.

ويبدو الجانب السالب من الحرية والاختيار طريقا للإنسان الذى يفر من

قلده مستجدا بـ (نظر الآخرين) «بأن يطلب اليهم أن يحلوا محل تبرير داخلي» (٥٠) وذلك يتضح في أبطاله المأسوسيين في قصصه القصيرة. وفي مسرحية (الأبواب الموصدة) إذ تصرح «إيناس» بأنها خبيثة، وأن هذا يعني أنها بحاجة إلى عذاب الآخرين، وفي قصة (صميمية) ترك «لولو» مصيرها يقرر بواسطة الآخرين، فمثلا في ريموت Rivotto التي تنصحها بالفرار مع عشيقها «بيير Piere» فقضت معظم الوقت الذي تستغرقه القصة في محاولة تجنب اللحظة التي عليها أن تتخذ فيها القرار» (٥١)

أما الفهم الايجابي للحرية فهو يتمثل في شخصيات المواقف عند «سارتر»^{١٧}، كان فهمه للحرية في هذا المجال يحمل تناقضا حادا في داخله.

فقد صور سارتر اعتناق ليوسين فلورييه Lucien Fleurier في (طافولة زعيم Pas- Chidood of Leader L. Enfance d'un chef لأندولوجيا الفاشية Free Action رغم أن هذا الاختيار قد هيأته cist Ideology بأنه فعل حر رغم أن هذا الاختيار قد هيأته واعده للقيام به الطبقة الإجتماعية التي ينتمي إليها» (٥١)

وإذا كان فعل الحرية يجب ألا يكون في مواجهة البشرية، فإن وصف اختيار جانب الفاشية بأنه فعل حر من الأمور المتناقضة، كما أن اعداد الطبقة التي ينتمي إليها (ليوسين فلورييه) له مما يجعل الحرية تنتفي عن هذا الفعل. ولكن هذا الفهم الخاص للحرية يتكرر لدى «سارتر»، فيكتب عن «جينيه»

«واختيار «جينيه» بأن يكون شاعرا، الأمر الذي جعل حياته تتغير لم يأت بشئ جديد، فانه يؤكد مرة أخرى إختياره الأصيل Original choice، فقد قرر أن يكون ما قد أرادوه له He had decided to be what they had made of him ففي كده من أجل أن يكون لصا أدرك أنه أصبح حالما، ولكن لإرادته

الأصيلة في تقليد نفسه كلية لم تتغير، فمئذ وجد الحالم، وهو يؤكد على وجوده، وسوف يكون اللص الذى أصبح شاعرا،^(٥٣) فجنيته يريد ما أراده له غيره و يقبل في غبطة المصير الذى حدد له، وحاول أن يتطابق مع الفكرة التى أرادها الناس له^(٥٤)

لقد أراد (جنيته) أن يكون لصا في كل وقت، وشهرا أيضا، وعندما إختار الشعر كان يرى أنه «هذا الفعل المفاجئ الذى يشبه بالنسبة له الطريق الأمثل لفعل الشر، وتدمير الوجود destroying being. وسوف يصبح شاعرا لأنه شرير He will be a poet because he is Evil»^(٥٥)

وهنا نجد أن (جنيته) يشبه (فلورييه)، فإختيار (جنيته) للشر يشبه إختيار الأخير (للفاشية) فكلاهما إختار ما أراده له الآخرون.

والجدير بالذكر، أيضا أن «بودلير» الذى نزع عنه مطلقه، وتغلغل في أعماقه إحساس بالهجر والنبذ والحرمان، أراد أن يستغرق في العزلة بأسلوبه الخاص، «وقد شعر بأنه إنسان أشعر عن طريق الكشف المفاجئ عن وجوده الفردى الخاص»^(٥٦)، فلجأ إلى الخيلة التى تفكك وتحطم العالم كله لتخلق منه عالما جديدا بمقتضى قوانين تتبع من أعماق النفس، فقد كان (بودلير) يعتقد أنه ملعون، وموضوع على حدة، غير مفهوم، منفى في كون يكشف أنه فيه فهمة للبلادة والبحث لدى الآخرين، مما جعله يلجأ إلى التميز والتفرد. ويبدو أنه من تناقضاته «ولد نموذج الإنسان الذى أراد بودلير أن يكونه أو أن يظهره... قبل شئ في الغنثيور أو الداندى Le dandy الذى يحقق في نظره المساومة الوحيدة الممكنة في الكرامة، بين الإنسان وحده والمجتمع»^(٥٧)

لقد أراد (بودلير) أيضا ما أُراده له الآخرون، وعاش ما يمكن أن يسمى بحالة الانفصام Schizoid state، فقد كان يعيش حياة ممزقة بين رفضه للمجتمع البرجوازي، وقبوله لمواضعاته في نفس الوقت، إذ يقول : «أما أنا الذي أحسن أحيانا سحرية التي فإني أدرك أنني لن أعرف أبدا محبة الطيب، ضائع في هذا العالم القبيح، غارق بين الجماهير» (٥٨) فقد كان يرفض الموقف الاشتراكي، لأنه يجد فيه فجاجة وتسليحا للفن، والموقف البرجوازي المدعي أيضا والخاضع لشريعة السوق (٥٩). ولكنه انغمس في العزلة التي اختارها له المجتمع البرجوازي.

لقد تعاطف «سارتر» مع «جينيه» ورأي في اختيار «فلورييه» للفاشية اختيارا حرا، في نفس الوقت الذي وضع فيه دراسة عن المسألة اليهودية يدن فيها الفاشية، ويتعاطف مع باباويستا Papio Ibbita ورفاقه في مواجهة الفاشيين (الكاثوليكين) في في قصة (الجدار - Le mur) (The Wall) ويرفض في نفس الوقت موقف «بودلير» الجمالي، في البحث عن الحرية، في العزلة والتفرد، وهو سلوك يشبه - إلى حد قريب - سلوك جينيه، فلماذا كان هذا التباين الواضح؟

يكتب «موريس كرانستون» :

«الإنسان مضطرب أن يستتبع أن ما يعجب «سارتر» في «جينيه» ليس هو شجاعته المحضة، أو ثقته الجذوية، أو قراره الخيال من أن (أن يكون) إنه يعجب به لأنه ما أسماه (يوخارين البرجوازية)، الرجل الذي قوض المجتمع الذي نبذه» (٦٠)

وإذا كان «سارتر» قد نسي في دراسته عن «بودلير» أنه شاعر كبير، فانه

لم ينس ذلك بالنسبة لجينيه، وإن كان ما أثاره في «جينيه» أنه يكتب بصراحة كعجرام، وأنه كان بتأثيره المزيج على الجمهور البورجوازي اليميني التكفير، يشيد وجوده «قد اضطلع البورجوازيون ابن النحر الصغير، وسبعوه ضيعهم، لكن الضحية تسد لتعليقهم أولاً ككل». حيث أطلقوا عليه هذه التسمية، ثم بتأثير أشد كشاعر» (٦١) بينما بقي «بودلير» سلبياً، قد «قابل «سارتر» بين «بودلير» وبين نجاح «أندريه جيد» في إطلاق ذاته من التعاليم المسيحية مع موافقة بودلير على القواعد الأخلاقية المعطاة من الآلهة Gods والرسل Prophits» (٦٢) في الوقت الذي جعل من نفسه إلهه الخاص.

وقد عارض «سارتر» موقف بودلير أيضاً بموقف «جورج صانده»، و«هوجو» و«ماركس» و«برودون» و«ميشليه»، وهم الكتاب التقدميون في القرن التاسع عشر الذين علموا الناس أن المستقبل يمكن التحكم فيه، وأن المجتمع يمكن تغييره للأحسن. لقد لعب «بودلير» بتجسيته ومظهره، و«شيطانيته» الغنية لعبة المتكسبين الكالوليكيين» (٦٣)

لقد كان جينيه ملفوظاً ومطارداً من المجتمع، ولذا انقلب على هذا المجتمع، ورفض قيمه، وعاداته فمارس أخط العادات، وسخر من مقدساته وآلهته، ولذا فضله «سارتر» على «بودلير» الذي اقتنع بالقيم البورجوازية والسياسة الرجعية للامبراطورية الثانية، وكان كل ما يهم «بودلير» هو أن يكون مختلفاً» (٦٤). وقد كان «سارتر» يفضل أن يكون «بودلير» كاتباً اشتراكياً من الدرجة الثالثة عن أن يكون شاعراً غنائياً من الدرجة الأولى - على حد تعبير «فيليب تودى»... فقد كان أهم اعتراض وجهه «سارتر» إليه هو علم الالتزام - وبالتحديد الالتزام الاشتراكي.

لقد رفض بودليير الانخراط فى عصره، فاستحق لعنة «سارتر» كما لمن فى عصره؛ ونفس اللعنة التى حلت على «فلوير» من «سارتر» الذى حملة «سارتر» مع الآخرين «جونكو» المسئولية عن «القمع الذى تلا حكومة الكومونة لأنهم لم يكتبوا حرفاً واحداً لمنعه» (٦٥)

إن النقد الذى وجهه «سارتر» إلى «بودليير» يمكن أن يوجه إلى «جينيه» رغم بعض الاختلافات بينهما، وهذا يوضح أن معيار «سارتر» لم يكن معياراً أدبياً، ذلك أن علم اهتمامه بـ «بودليير» كشاعر أمر يجعل كتابه هذا لا يختلف كثيراً لو كان «بودليير» انساناً آخر غير - صاحب «أزهار الشر»، وفى نفس الوقت هو ليس معياراً سيكولوجياً ففكرة تعاطف «سارتر» مع الأيتام واللقطاء و(أولاد الزنا) - على حد ما يرى «كراتستون» - هى الأخرى تحتاج إلى كثير من التفحص والتدقيق فـ «بودليير» يتيم، و«جينيه» (ابن زنا)، ولتشابه بين «سارتر» و«بودليير» أعمق منه بينه وبين «جينيه»، ولذا فإن المعيار يمكن أن يكون سياسياً، وإن كان لا يمكن الجزم بأنه اشتراكى، فـ «سارتر» يكفيه «أن يكون المرء ضد البورجوازية» (٦٦)

ولكن - حتى هذا المعيار - يجعل موقف «سارتر» يحوطه اللبس والغموض، فلا بد أن يكون هذا التضاد مع البورجوازية حائزاً على درجة من التفصيل، حتى يروق لدى «سارتر»، وإن كان لا يبدد دهشة نقاده، إذ أننا هم إعجاب صاحب (ما الأدب؟ والأدب الملتزم...) بـ «جينيه».

(ب) الحرية والقدرة:

إذا كان «سارتر» قد وقع فى اللبس والتناقض فى تعامله مع «بودليير» و«جينيه» فإنه فى دراسته عن «فرانسوا مورياك» Francois Mauriac يبدو أكثر وضوحاً.

يكتب «سارتر» :

«... الرواية فعل، وليس من حق الروائي Novelist أن يتدخل عن ساحة الصراع، ويستقر على جبل آمن مطمئناً كمتفرج يتأمل مصائب الحرب - Fur-tunes of war» (٦٧) ذلك أن الروائي يعيش عصره وينخرط في مجتمعه ويعمل على تغييره.

لكن المستر «موريالك» «بتبنيه منحى شبه إلهي نحو شخصياته ينقض القاعدة الأولى للكتابة الروائية. وهو بحرمانه «تريز» Thérèse من حريتها ومعاملتها كمثال للكيفية التي تحل فيها النعمة الإلهية في الأنفس التي تبدو أبعد ما يكون عن ذلك يقف حائلاً بينها وبين أن تكون حية، فالحرية التي نميز البشر في كل علاقاتهم يجب أن نختزم في الفن، وفي الحياة، والروائيون الجديرون بهذا الاسم هم الذين تعبر أعمالهم عن هذه الرؤية» (٦٨)

وينتقد «سارتر» «موريالك» من خلال تحليل دقيق لشخصية «تريز». متسائلاً: ترى هل تكون «تريز» حرة؟ ويجب بأنها ليست كذلك، قد تكون ساحرة وأخاذة، ولكنها تقع تحت سيطرة قدرية، فمفهوم «موريالك» عن القدر - في رأي «سارتر» - يتضمن أن كل ما يحدث إنما يقع تحت وطأة حتمية قدرية لا قبل لنا بها، وهنا ضد رأي «سارتر» في الرواية التي هي (فعل)، و(اكتشاف).

لقد جعل «موريالك» «تريز» حائرة حيرة مأساوية بين الباعث الذي يحرك فيها طبيعتها، وبين القدرية المتسلطة عليها، وتبدو المواجهة الحقيقية بين الحرية، ونفسها Freedom and Itself، ولذا فإن الحرية تسمح من منيعها الأصلي Is poisoned at its very source (٦٩).

فالحرية هنا تسلب قيمتها ومغزاها، فالتناس - فى رأى «سارتر» أحرار بصورة كلية، أو ليسوا أحراراً بالمرّة. وتجربة الحرية من أعظم التجارب الانسانية، وهنا ما يجعل كتابة السيد «موريالك» التى تسلب الحرية كل شىء، كتابة مستحيلة، لأن فرضه القلرية، يلغى امكانية الكتابة - التى هى تعبير عن الحرية - فمن «المستحيل» كتابة رواية من وجهة نظر الله *From the point of view of God* لأن الله ميت *Is deed*، والتحامك الذى يأتى للأمر من وجهة نظره مستحيل الوصول إليه، وكل ما فى وسع الروائى أن يقوم به هو إظهار تصور العقول للحرب التى تعم وتتخلل كل شىء، وإظهار ضياع عالم مات فيه الله. وفى وصف ردود فعل هذه العقول يمكن إظهار أن الانسان تتسلط عليه ظروف حياته دائماً، ولكنه رغم ذلك حر فى أن يسلك اتجاهها أى موقف يريده (٧٠)

ولذا فإن «موريالك» الذى اعتقد أنه يكتب رواية عن حرية شخص ماء، يبدو للوهلة الأولى كاتباً لقصة عن العبودية *Story of Salvemint*. والمؤلف الذى أراد أن يقدم لنا مراحل الصعود الروحى *Stages of a Spiritual Ascension* أقر فى مقدمته بأن «تريز» قادته إلى الجحيم» (٧١)

ويبدو اعتراض «سارتر» على موريالك أولاً : فى سيادة هذا الجو من الحمية القلرية الذى تتحرك فيه الشخصيات، مما يجعل الحرية مستحيلة، بل والكتابة الروائية أيضاً.

ثانياً : أن «موريالك» يفرض وينهج زعم الله على شخصياته، ولما كان «سارتر» يرى أن «الله ليس فناناً، ولا السيد موريالك *God is not an artist, neither is Mouriak*» (٧٢) فإن هنا ضد كتابة الرواية. وهو يتسق مع كتابات «سارتر» اللاحقة التى تنتقد الذين استعبدوا لأى نوع من الجبرية أو

لقد أكد «سارتر» على أن «الإنسان لن يكون حقاً إنساناً إلا إذا أدرك جودة قدره الشخصي، من غير لجوء إلى مهزلة الأوضاع والمسالك» (٧٤)

وأكد أيضاً على أنه يقيم فلسفة وجودية الحادية (وذلك في الوجودية مذهب إنساني) ولذا فإن نقده لـ «موريك» الروائي الكاثوليكي ذا مغزى، لأنه كان يؤكد انفصال «سارتر» عن المنابع المسيحية للوجودية، في حياته الأدبية المبكرة - ويؤكد على أن الحرية - إنما تقوم على أساس الانفصال عن كل القوى الخارجية على النطاق الإنساني، والمتسلطة عليه.

والجدير بالذكر أن «سارتر» الذي شن هجوماً عميقاً على القسرية - ضد «موريك» يسقط في حبالها، ففي قصة (الجدار) والتي تتناول مصير ثلاثة من الجمهوريين الأسبان والذين حكم عليهم (الكاثاليون) بالاعدام نجد أنه بعد اعدام شخصين يعرض الكاثاليون على الثالث (إيسيتا) الإبقاء على حياته لو كشف لهم عن المكان الذي يختبئ فيه «غري». وإيسيتا هو أكثر الثلاثة رهابة جأش، فقد كان مستعداً للموت، وتولته روح الفكاهة عندما طلبوا إليه ذلك الطلب، فأخبرهم - على سبيل السخرية - بأن زعيمه يختبئ في المقابر، وهو يعتقد تمام الاعتقاد بأن (غري) ليس هناك، ولكن يأتي إليه الكاثاليون ويطلقون سراحه، فقد مروا بالمقابر، ووجدوا زعيمه في المقبرة فعلا وبعد أن بادلهم الرصاص أردوه قتيلاً، وعندما يعلم «إيسيتا» بهذا يقول: «وأخذ كل شيء يدور، ووجدتني جالساً على الأرض: كنت أضحك بشدة حتى أن الدموع طفرت إلى عيني» (٧٥)

ومن هذا تتضح القسرية في أسرين، مصرع (غري) الزعيم في المقابر،

رغم أن هذا لم يكن ممكن الحدوث، ولم يكن ممكناً وجوده فى ذلك المكان.
بالمرّة - هذا أولاً - ، وثانياً : فى إفلات «إلييتا» من الاعداء رغم أن هذا لم يكن
من الأمور الممكنة الحدوث.

ولعل هذا يوضح تناقضاً لدى «سارتر» ، حيث يصب جام نقده على
«موريك» لنفس السبب الذى قاده إليه قصة «الجلد» .

جـ) الأدب، والمواقف :

يكتب (فيليب تودى) : «من الحتمى والضرورى أن نبحث فى مؤلفات
«سارتر» عن نجاح الأدب الملتزم، ومن الممكن أن تقدم مسرحياته، خاصة
«سجناء الطونا Les Sèquestres d' Altona» ، النماذج المثلى لكيفية وضع
نظرياته موضع التطبيق» (٧٦)

فإذا كان «سارتر» قدر أى أن الأدب أداة لتغيير العالم والأوضاع
الاجتماعية، فإنه مما يجدر ذكره، أن «الدراما Drama» هى الوسيلة المفضية لدى
«سارتر» للتعبير عن الالتزام فى الأدب، من أجل تغيير وضع الانسان
الاجتماعى، ومفهومه عن الحياة.

فالرواية تصل إلى القارئ منفرداً، ومعزولاً وذلك عبر قراءته لها، ولكن
بالنسبة للمسرحية فإنها تجعل الاتصال مباشراً مشخفاً مع المجموعات. وخلال
سنوات الحرب، وجد «سارتر» فى المسرح طريقة الحديث المباشر مع هؤلاء
الذين عاشوا معه نفس الموقف ونفس الكرب، ونفس الأمل The same hope
وسبب آخر يجذب «سارتر» للمسرح، هو حاجة «سارتر» إلى الفعل المؤثر
السريع الذى يفوق نظيره فى الرواية، وذلك بالرجوع إلى مشاهد محدودة
تساعد على الفهم بشكل أفضل» (٧٧)

فالإنسان الحر لدى «سارتر» يوجد في موقف، ويعتبر المسرح أفضل الأدوات التي استعملها «سارتر» لتصوير الموقف، وشخصيات «سارتر» تعبر عن الاختيار الحر الأصيل، لأنه يرى من واجب الكاتب المسرح اختيار الموقف الذي يعبر أكثر عن سواء عما يشغله من مسائل، ويقدمه للجمهور بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات» (٧٨)

ويتضح هذا الاختيار عندما يصوغ «سارتر» شخصية «أورست Orstes» متكئاً على الأسطورة الإغريقية في بنائه موقف مسرحي معاصر، ومدخلات تعديلات دقيقة على الأسطورة التي تختلف عن كل من تناولوا الأسطورة، سواء من اليونانيين أو المعاصرين والحديثين، مؤكداً على الموقف الوجودي، والمعبّر عن الحرية.

وتبدو مسرحية (الذباب Les Mouches) تأكيداً لمفهوم «سارتر» عن الحرية الذي صاغه في دراسته عن (فرانتس مورياك) في مواجهة القدرية، فأورست يخلص المدينة من العذاب الذي ترسّف فيه معلناً أن هذه هي مشيئة الحياة، أن يعيش الناس في حرية. ويخلصها أيضاً من القدرية.

«يقول «جرويتز» : الحق إن هذا كان متوقفاً يا أورست، كان لابد لرجل من أن يأتي ليعلن غروبي، أفهنا أنت ؟ من الذي يمكن أن يصدق هذا، أمس لدى رؤية وجهك الأثوي» (٧٩)

واختيار «سارتر» للموقف هنا : اختيار متعمد، أراد به أن ينقسم البشرية إلى أبطال، وبقية الجنس البشري، كما أن الكرب الذي يحيط بأورست، كرب «ميتافيزيقي».

والجدير بالذكر أن (الذباب) تصدر من نفس المصدر الذي صدرت عنه

مسرحية «شكسبير» هاملت Hamlet ولنا نجد تشابهاً بين كل من «هاملت» و«أورست» - في التردد في اتخاذ القرار، ولكن «أورست» يحسم الأمر، فلا يطول تردده ويتخذ القرار متحملاً لمسؤوليته، ولا يتطرق إليه الندم، لأن الذي يندم هو الذي يرتكب إلماً، بينما «أورست» يعتبر مخلصاً، ومحوراً، بينما في - «هاملت» - نجد أن تردده، يؤدي به إلى الموت غيلة» (٨٠)

وإذا كانت مسرحية «الذباب» التي كتبت ومثلت أثناء الحرب أول عمل مسرحي لسارتر يشهد تحوله الجذيني من الحرية الفارغة والمجانية التي ترى الخلاص في الفن، إلى المسؤولية، فإن مسرحية «الموسم الفاضلة The Respectful Prostitute» تصور لنا «ليزي» العاهرة الفاضلة التي ترى أثناء ركوبها القطار رجلاً أبيض يقتل زنجياً. ولكن ابن الرجل الأبيض «فريد Fred» يقضي الليل معها لكي يدفعها إلى أن تقول في شهادتها أن الزنجي Negro حاول أن يفتصبها Rape her وأن الرجل الأبيض «توماس كلارك Thomas Clarke» رماه بالرصاص أثناء دفاعه عنها. ولكن «ليزي Lizzie» ترفض، لكن البوليس يهددها بالقبض عليها بتهمة البغاء إذا لم تنفذ رغبة (ابن العم الأبيض). وبأى السناتور كلارك Senator Clark والد الرجل الأبيض (توماس كلارك) ويقنعها بأن الأمة الأمريكية في حاجة إليه. وأن الحقيقة والعدل في جانب الناس المحترمين ويقول لها : أظنن أن مدينة بكاملها تخطيء بمن فيها من رهبان وخوارة وأطباء ومحامين وفنانين ورئيس بلديتها ومساعديه وجميعياتها الصغيرة، بل ولذهب إلى أبعد من ذلك، فهو يعترف بالوقائع ولكنه يتنصر لكي «تنظفها» بالفائدة الاجتماعية التي تصبح منه الوازع الأساسي لهذه الأخلاقية المخالفة، وتقع ليزي، مخدوعة بالأساطير الأمريكية، ومرة أخرى عندما يقتل «فريد» زنجياً لاذ بحمامها فإنها لا تستطيع أن تفقد ثقفتها بالأساطير الأمريكية

American Myths وتنتهى المسرحية، و«فريد» بعدها بأن يكون أحد روادها
الداليمين» (٨١)

لقد أقامت البورجوازية القوانين، ولكن لا لتطبيق عليها، بل لتطبيق على
الضعفاء، ففى المجتمع الطبقي تسود شرعة الغاب أيضاً، ويصبح موت زنجيين
لا يساوى توجيه اتهام إلى رجل أبيض، لأن الجميع سوف يقفون معه، ولا
جندوى من شهادة «ليزى» لأنها سوف تجنى من ورائها اتهامها هى والقبض
عليها بتهمة (البغاء)، وجميع الطوائف والأفراد المحترمين سوف يقفون مع
(توماس كلارك).

ولذا ترضخ «ليزى»، ويصير الزنجى القتل - مجرماً وقتيلاً، أما الأبيض،
الذى يعد «ليزى» لقاء تزييف الحقيقة بأن يكون زبوناً دائماً لها، فهو الذى زاد
عن شرفها. فى هذا المجتمع ينقلب الوضع، المجرم يتحول إلى شريف، والبريء
إلى مجرم.

ويبلغ هجوم «سارتر» على القيم الغربية مداه فى (سجناء الطونا)، وهى
مسرحية تعكس موضوع التعذيب فى المعسكرات النازية، والتعذيب الذى كان
يقوم به الاستعمارون الفرنسيون فى الجزائر. ف «فرانز»، الضابط فى جيش
النازى متجه إلى الجنون، ووالده يخفى حقيقة أنه مازال حياً، وهو - أى الأب
- فى تعامله التجارى يلعب اللعبة الرباعية وحسب. ويريد استعباد كافة أبنائه.

والمسرحية شديدة التعقيد، إذ نواجه فيها بعلاقة جنسية بين «فرانز» وأخته
التي تستطيع التفاهم معه، وهو - أى «فرانز» - يرفض لقاء والده الذى يلهث
 وراء اللقاء، ويكرر رجاءه، ثم افترقان زوجة أخيه به. وأخيراً عزله التى تجعله
يعيش فى عالم أبعد ما يكون عن الواقع.

لقد علم الأب أنه محكوم عليه بالموت بعد ستة أشهر لمرضه بالسرطان، وحتى لا يكون «فرانز Franz» وحيداً فإنه يحاول فرض بقاء ابنه «فرنر Werner» وزوجته «جوهانا» في المنزل، الذي يبلغ عدد حجراته «اثنان وثلاثون حجرة»، وتتفجر جوهانا لأنها تحس أن البيت يفرض نفسه عليهم ويؤكد ذلك الأب.

وتعتقد المسرحية حتى تصل في النهاية إلى افتتاح الأب، و«فرانز» معاً. وتبعد «لبنى» أخت «فرانز» لتحل محله في غرفته، وتطلق «جوهانا» مع فرنر.

وفي هذه المسرحية تواجه بأنواع من القسوة، والشر وسوء الطوية، والتعليم، والرغبة في التملك، والمكسب الذي يساوي خسارة كل شيء. والتعقيد الموجود في هذه المسرحية يوحي بأن الحرية – كما يرى «سارتر» – لا يمكن تناولها في خفة، وأن العمل الفني يعبر عن تعقد وغنى الحياة كما أنه يوصل الأفكار اليسارية (٨٢).

إن المسجين لا يمكن أن يشارك في علاقة إنسانية. فالأب، أعظم المسجونين قانونه الأخلاقي يتسم بميكافيلية تبرر الوسيلة بالنهاية. والعالم الإنساني يسيطر فيه القوى، ومرضخ الضعيف، وفرانز أيضاً لا يستطيع – بوصفه مسجيناً – إقامة علاقة إنسانية، والعلاقة التي أقامها مع «لبنى» علاقة آتمة، وكل ما يمكن أن يفعله هو أو أبوه، هو التحرر من عبء الوجود الثقيل الذي ينوء بكل كاهله عليهما من جراء جرائمهما هو التحرر من الوجود – (الانتحار).

لقد كانت هذه المسرحية تتوجها لالتزام «سارتر» السياسي، بتحليله الدقيق

لشخصية «الأب» - الرأسمالي الجشع، و«فرانز» الضابط بجيش النازى وكانت حسمًا لموقف «سارتر» الذى كان قبل «سجناء العلونا» يبيع سنوات - وموقف الشيوعيين منه إثر عرض مسرحيته «الأيدى القلرة» (Les mains sales).

لقد كتبت جريدة «لومانتية L' Humanité» فى ١٩٤٨/٧/٤ - بعد هذه المسرحية (٨٢) عن «سارتر» - بأنه «يكتب كمأجور من فئة قرش لكل مطر، وبأنه يعمل قوادًا لشعور العناء للشيوعية لدى البورجوازية» (٨٤)

وقد نفى «سارتر» أن القصد من «الأيدى القلرة» هو نقد الحزب الشيوعى، كما رفض إعادة عرضها مرات بحجة أن ذلك لن يؤدي إلا إلى زيادة حدة الحرب الباردة، وقد كان هذا إحساسًا منه بالذنب تجاه قيامه بتأليف هذه المسرحية. وإن قراءة للمسرحية توحى، خاصة بالنظر إلى ما حدث لـ «هودر» (Hoederer) بأنها تنطوى على إدانة للحزب الشيوعى فى سلوكه للتملص من الأشخاص الذين يملكون الجهد فى خدمة الحزب.

وتنهض المسرحية على «أن إيمان «لويس» Louis» سنة ١٩٤٣ بخطأ اللجوء إلى التحالف مع البنتاجون Pentagon كان عميقًا إلى حد جعله ينظم أمر قتل «هودر» لأنه تجرأ على اقتراح ذلك. ولكن اعتقاده هذا يزول فى غمضة عين عندما تصل الأوامر من «موسكو» فتحول نقمة «لويس» الخلقية، فجأة إلى «هوجو» Hugo» طيفه السابق ومخلب القط Cat's paw فى العملية. لكن الأذى كان قد وقع، وأصبح «هودر ميتًا» (٨٥)

وفى هذا الموقف يدعى «سارتر» أولاً: التصفية الجسدية للمعارضين فى الحزب لأنه من المفروض أن يتم اقناعهم بالحوار، لا بالاغتيال.

ثانياً : تسمية الحزب لموسكو، وتصرف أعضائه كما لو كانوا تروساً في أيدي قادة الكرملين وذلك في فترة سيادة «الستالينية» .

ورغم أن «سارتر» حاول أن يخفف من أثر المسرحية بمنع عرضها أو اعتراضه على التصرف في النص الذي تم عند عرضها في (نيويورك) تحت عنوان (القفازات الحمراء Red Gloves) فإن مغزاها لا يزال في مواجهة الشيوعية. وقد اضطر «سارتر» إلى تأليف مسرحية جديدة هي «نيكراسوف Nekrassov» وهي ملهاة ساخرة من الغربيين المتعصبين للحرب الباردة ممن يستغلون المهاجرين الروس لإثارة الجماهير ضد الشيوعية، وقد كانت المسرحية محاولة لإعادة الجسور مع الماركسية والحزب الشيوعي، وإن كانت من الناحية الفنية أدنى مستوى من «الأيدي القذرة» .

وإذا كانت «الأيدي القذرة» قد أثارت ضجة اضطرت إلى تأليف (نيكراسوف) لتلاشي الأثر الضار لها، فإن (الدوامة) وهي سيناريو فيلم لم ينتج رغم نشره بالفرنسية والانجليزية، فقد كانت (أى الدوامة) بمثابة المقدمة (للأيدي القذرة)، فقد كان الصراع بين «جان Jean» الاشتراكي، وبين «الموسين» الجورجوازي المسالم يشبه الاختلاف بين «هودر» و«هوجو» وإن كان الموقف في الدوامة أقل حدة. «وهناك فقرة في السيناريو تصور مسبقاً عقدة «الأيدي القذرة». إن «جان» يقرر أن الضرورة السياسية تقتضيه أن يعلم «بنجاء» الذي يتهم بالخيانة وإن كان ليس هناك أى دليل، فتقرر اللجنة ااعلام «بنجاء» ويجرى اقتراح فيقع عبء تنفيذ الاعلام على «لوسين». وعلى أية حال يعفيه «جان» من هذا الواجب ويطلق النار بنفسه على «بنجاء» وعندما كان «بنجاء» يجود بأنفاسه يعلن أنه برىء، وسرعان ما ينكشف بعد ها أنه برىء» (٨٦)

ورغم التشابه بين السيناريو وبين مسرحية (الأيدى القذرة) إلا أنه لم يثر أية ضجة، ربما لأن العرض المسرحي، أو السينمائي يجتذب الجمهور بقدر أكبر، ويكون أكثر حياة وإثارة.

ولعله يكون من المهم في هذا المجال أن نتذكر، ما رآه «سارتر» عند نقد المسرح البورجوازي في محاضرة ألقاها في السربون عام ١٩٦٠، إذ قال :

«الوجود المسرحي، صورة حركات، وصورة فعل، والفعل الدرامي -Dramatic action هو فعل الشخصيات The action of characters . والفعل في الشعور الحقيقي بالعالم، وذلك بالشخصيات وليس بصور الشخصيات على المسرح، بل بصورة الفعل، وإذا نشد انسان ما تعريفاً للمسرح، إننا نسأله ما هو الفعل؟ لأن المسرح لا يمثل شيئاً سوى الفعل Because the theatre can represent nothing , but the act (٨٧)

إن المسرح فعل، والكاتب لابد أن يكون معبراً عن موقف

وفي مسرحية «الشیطان والرحمن Le Diable et la Bon Dieu» عبر «سارتر» عن موقفه من الثورة، فقد اكتشف «جوتز Goetz» أن (الخير) في جو الصراع الذي يعم ألمانيا في القرن السادس عشر ذو نتائج لا تقل عن (الشر) وهو إذ يقدم متبعاً الاحسان المسيحي أراضيه للفقراء، فإن النتيجة تكون اشعال ثورة سابقة لأوانها في ألمانيا. وعندما أخفقت تلك الثورة، وبدا أن جيش الفلاحين بكاد يباد عن بكرة أبيه، فإن «جوتز» يدرك أن المحاولات الفردية المنعزلة من أجل تحسين وضع الانسان محكوم عليها بالاختفاق وأن الحل في عمل جماعي يشترك فيه الجميع» (٨٨).

وهنا يتطور موقف «سارتر» في اتجاه الـ (نحن) بعمق، ويقدم القيم

الجماعية في صورة جذابة.

هذا، ولكن المسرحية تختمل أكثر من ذلك بكثير، فهناك التشابه بين «جوتز» وبين «جان جينييه»، فكلاهما أراد أن يدرك الحرية عن طريق الشر المطلق، وإن كان «جوتز» أراد عندما فشل في ادراك ذلك، أن يقلب قطعة النقطة على الوجه الآخر مكرساً نفسه لتحقيق الخير المطلق، ولكن هذا أيضاً لم يكن ممكناً. فيضع «جوتز» نفسه في خدمة «ناستي Nasty» الذي يرغبه ويزدره، فعندما يرفض أحد الضباط إطاعة الأوامر فإن «جوتز» يقتله بقطعة، ويكون موقفه أكثر واقعية، إذ يتخلى عن الشر المطلق، والخير المطلق، ويطأ طيء للواقع - عكس موقف «جينييه» الذي كرس نفسه لادراك الحرية عن طريق الشر المطلق، ويتضح ذلك من الحوار الآتي بين (جوتز) وضابط من ضباطه:

جوتز : اقترب لقد عيّنني ناستي زعيماً وقائداً، هل تطيعونني؟

ضابط : هل أفضل الموت

جوتز : مت إذن يا أخي (يطعنه). أما أنتم فلتصنوا، إنني أتولى قيادتكم ضد رغبتى ولكننى لن أتركها. صدقونى، لو سنحت الفرصة لكسب هذه الحرية فسوف أكسبها. أعلنوا الآن أننى سأشتق كل جندي يحاول الهرب من الجيش. أريد ضبطاً كاملاً لكل القوات والأسلحة والمؤمن. رؤوسكم رهن مسئولياتكم عن كل شيء. سنكون والقين من النصر عندما يخافنى رجالكم أكثر مما يخافون العدو - (يريدون أن يتكلموا) .. كلا، ولا كلمة اذهبوا. غداً تعرفون ما أتتوى، (يخرجون). (يدفع جوتز البطة بقدمه). بدأ حكم الانسان بداية طيبة. هيا سأكون يا ناستي جليلاً أو جزاراً. (٨٩)

عند المقارنة بين (الشيطان والرحمن)، و(الأيدى القلضة) يرى فيليب تودى : أن «جوتز» هنا مثل «هودر» يرى أن كل الوسائل صالحة طالما أنها تخدم قضية الثورة، ويتخلى عن محاولته الشبيهة بمحاولة «هوجو» فى تغيير العالم مع الإبقاء على يديه نظيفتين» (٩٠) فقد فشل فى فرض الخير عن طريق السلام.

ولكننا نرى أن «جوتز» أقرب إلى «لويس» فى (الأيدى القلضة) الذى يرى التخلص من كل معارض بالتصفية الجسدية، ويمنع الرأى الآخر... (ولا كلمة). سأكون يا ناستى جلادا وجزارا. وإنه (أى جوتز) يأنمر بأمر «ناستى».

والجدير بالملاحظة هنا، هو التناقض الذى يقع فيه «سارتر»، فما أدان به (لويس) والحزب فى (الأيدى القلضة) يبرره ويحاول أن يجعله مقنعا نتيجة لتعاطفه مع (جوتز) فى نهاية المسرحية، وأساسا مع (ناستى).

بل وما كان رآه ميزة خاصة بـ «جينيه» بادراك الحرية عن طريق الشر المطلق يجعل «جوتز» يفشل فى الوصول إليه، ويحاول أن يجرب عكس ذلك تماما، بأن يقلب وجه العملة، أى الوصول إلى الحرية بالخير المطلق، فيقتل أيضا، ويعمل من أجل المجموع ولكن فى عزلة وحيدا مع السماء الفارغة، ويقتل لأن فى القتل يكمن الصالح العام.

ويخيف الجنود لأنه لا توجد وسيلة أخرى لكسب محبتهم، تلك كلمات «جوتز» الأخيرة والتي ترى أنه لكى يكون واقعيًا، فإنه يجب أن يتحول إلى جزار وجلاد، ولكى يحقق صالح الناس، يجب أن يخيفهم، ويرعبهم، بمعنى أنه لا لقاء بين الخير المطلق والخير فى الواقع.

لقد صارت الحرية إذن شيئا آخر غير ماكانت عليه فى (الغثيان) فقد

صارت واقعية ومخضبة بالدماء، ولم تعد مجرد تمرد، أو ثورة فى مواجهة القدرية، بل صارت لصيقة بالحياة اليومية. فمسرر «سارتر» (يقدم صورة عن الإنسان كموجود فى عملية صيرورة مستمرة، لأنه هو ما يفعله Because he is what he does (٩١) وهو ملتصق بالعمر، فبدلاً من أن يسمو على الأحداث، كما فعل «مارسيل»، كان «سارتر» «أشد التصاقاً بالبيئة» (٩٢) وهو لم يصور نماذج كلاسيكية أو تاريخية، بل هو يصور مواقف، والأزمة فى هذه المواقف ليست أزمة أحداث بل أزمة أفكار، (أى أن المسرحية لا تحتوى على عدد من الأحداث الدرامية المتيسرة التى تهز وجدان المقرج، بل تصور موقفاً تجمعت خيوطه على نحو يجعل منه أزمة من أزمت السلوك البشرى... قل أزمة ضمير، أو أزمة مصير، أو أزمة قضية» (٩٣)

ورغم أن «سارتر» قد شيد فى مسرحياته المواقف التى تركز على حيوية الفعل الإنسانى، فإنه فى عالمه الروائى، لم يكن على نفس المستوى الذى وصل فيه فى مسرحياته، ولعل اهتمام «سارتر» بالمسرح هو الذى جعله يتطور من خلاله، كما أنه كان الوسيلة المحببة لديه، كما ذكرنا ذلك من قبل.

ولذا فقد كان عالمه الروائى محل انتقادات عديدة، رغم كونه - لا يخرج فى التحليل الأخير - عن كونه جزءاً من عالم «سارتر» العريض. وأولى هذه الانتقادات (٩٤): أن «سارتر» يراقب الإنسان ويحلله، يعرض كل الحقيقة الإنسانية، حتى التى تفضى عنها الحشمة. فنحن نجد أن (دانيال) - فى «دروب الحرية Ways of Freedom» لوطيا، كما نجد أن (بول هيلبر) فى «هروسترات» يتسلل بمشاهدة امرأة ساقطة (ثقيلة بما فيه الكفاية) - هى «رينيه» وهى تمشى عارية أمامه ممارساً نوعاً من السادية، فقد كان «سارتر» يرى أن من واجبه «كطبيب للنفس» ألا يهمل شيئاً بالمرّة - على حد قول (البيريس).

ولئن هذه الانتقادات: أنه لم يكن يريد أن يخفى شيئاً من مصائب الإنسان بحجة الدقة والصراحة، وثالثها: هى أن «سارتر» لا يقتصر على الوصف، بل

يحكم ويهدف إلى الإيحاء بطرق للسلوك وقواعد، وهو بذلك يفضى إلى إقامة مقاييس أخلاقية ليست هي مقاييس المجتمع الذى يحيط به، مما جعل الكنيسة الكاثوليكية تضع أعماله على لائحة (المحرم).

لقد جعل «سارتر» من أدبه وعاء يصب فيه فلسفته، فأدار حواراً الفلسفى على خشبة المسرح من خلال الشخصيات المسرحية. وجعل شخصيات رواياته فى مواقفها تدبر حواراً من أجل الإيحاء بما ينبغى أن يكون، ولذا كان يختارها شخصيات متنوعة. ففي (دروب الحرية) نجد (برونيه) شيوغيا و(دانيال) الملحد لوطياً، والذى أراد أن يكون لوطياً مثل كون شجرة البلوط شجرة بلوط، و«ماليو» العاقل الذى يقف بين طبيعة «دانيال» الملحدة الساقطة بقصد، وطبيعة «برونيه» الملتزمة بشكل سطحي، والذى يقع تحت وطأة الاختيار بينهما، وقد رآه «إيريس موردخ» ممثلاً لسارتر نفسه (٩٥) واعترض على ذلك «موريس كرافتستون» كما أكد أن لا درب من دروب الحرية التى يسلكها الأشخاص المعلنون فى الرواية هو الطريق الصحيح (٩٦).

إذا كان «سارتر» قد وجد فى «جيتيه» موضوعه المثالى الذى غرق فيه حتى النهاية، مؤكداً الحرية عن طريق الشر، حيث وضع الكتاب فى قالب هيجلى Heglian Mode ليكون معبراً عن الحرية الديالكتيكية من الناحية الشكلية على الأقل (٩٧). فإن مسرحيات «سارتر» جاءت مؤكدة لانتزاع الكاتب فى العالم والتزامه بعصره وواقعه الاجتماعى، بكل ما فيه من تعقيدات، والعمل على تغيير هذا الواقع، وذلك كما اتضح من موقف (أوريست) أو من النقد الحاد للمجتمع الغربى (فى الموس الفاضلة)، و«الشیطان والرحمن» التى تشق طريقاً واقعية للتغيير.. وغيرها.

للمرح فعل، والرواية عمل يتجه به الكاتب إلى جرية القارئ، والمضمون الرئيسى للعمل الأدبى هو - الحرية -

(٣) الصياغة، ومشكلة التوصيل

لقد كان «سارتر» فى أده، مشغولاً بالدرجة الأولى بمحاولة إيجاد المعادل الفنى أو الأدبى لفلسفته، مما دعاه إلى التركيز على المضمون، إلا أنه لم يغفل تماماً المسائل الفنية فى العمل الأدبى، سواء فى نقده، أو رواياته ومسرحياته التى كانت بحق روايات ومسرحيات ذات مستوى فنى جيد.

وقد كانت أعمال «سارتر» محاولة لتقريب الفلسفة إلى أذهان جمهور أعرض، الجمهور غير المتفلسف، الجمهور الذى قد يرهقه «الوجود والعدم» أو «نقد العقل الديالكىكى»، ونحن نجد أن «سارتر» فى «الغثيان» يقدم عملاً فنياً فى صورة يوميات (٩٨) وهى تمثل «أنطوان روكنتان» الذى تحلل من كل العلاقات من الأسرة والمهنة والأصدقاء، والأقارب، وتخطى العلاقات الاجتماعية، وقد كان انهيار «الشخصية» - هنا يعادل انهيار الإطار الاجتماعى الذى يضمها. فلم يرسم لنا «سارتر» شخصية تتطور مع الزمن، وأحداثاً تتكاثف حتى تصل فى النهاية إلى العقدة، فالحل، كما كان مألوفاً فى الأدب التقليدى، وإنما نواجهه بأنسان لا يمكن الإمساك بأى نوع من التطور الذى يعتره، إنسان غير تقليدى، يعيش حياة فارغة، تملو من المعنى.

وهذا يعيدنا إلى أدب ما بين الحربين، حيث كانت أوروبا تعيش التمزق والتفسخ، فساد الأدب نوع من عدم التحدد، فى الشخصيات، والإحباط والفرار فى المضمون...، وكأن «سارتر» إذ وقع تحت تأثير تلك الفترة فى «الغثيان» قد وقع بالتحديد تحت تأثير الشاعر (الإنجليزى - الأمريكى)، ت. س. اليوت T.S. Eliot صاحب الأرض الخراب The waste land وغيرها فلنستمع إلى إليوت يقول، على لسان «الفريد ج. يروفروك»، فى قصيدته «أغنية حب

ج. ألفريد بروفروك Alfred, J., Porofrok song

«إني أكبر.. أهرم... أكبر... وأهرم

سيأتي يوم أقلب فيه سراويلي.

هل ألقى بشعري إلى الخلف، هل أجزؤ على تناول خوخة.

سوف ألبس بنطلوناً من القانلة البيضاء، وأسير على الشاطئ...» (٩٩)

فما يقوم به «بوفروك» أشبه بمنولوج داخلي يناجي به نفسه، وهو نفس ما يقوم به «أنطوان روكنتان» (١٠٠) عندما، يقول عند السادسة مساءً، محدثاً نفسه... «لقد فهمت كل ما حدث لي منذ كانون الثاني. إن «الغثيان» لم يتركني، ولا أحسب أنه ستركني بهذه السرعة، ولكنني لا أكابده بعد، فهو لم يعد مرضاً، ولا نوبة عارضة، إنه أنا..» (١٠١) وهوالي بعد ذلك وصفه لجنر الكسثناء المنفوس في الأرض، ووصفه الأشياء مجرد قتل الوقت.

وقد كان التكتيك المستعمل في «الرواية» مناسباً لما يريد أن يقوله «سارتر» من ناحية المضمون.

فالاولا : «روكنتان» ليس شخصية روائية كاملة، وإنما هو «لا شخصية»، أو بمعنى ما أنه إنسان في خضم الحياة الفارغة، ليست له طبيعة محددة مسبقاً، وإنما هو مشروع وحكاية «روكنتان»، هي حكاية الإنسان الفارغ الذي يبحث عن الامتلاء.

ثانياً : «روكنتان» متحلل من الروابط الاجتماعية، ولذا فالرواية بلا صراع اجتماعي وإن كان المغزى الذي تريد أن تقوله هو البحث عن مبرر للوجود، أي أن المشكلة ميتافيزيقية، ولذا هو يلجأ إلى المذكرات، والمنولوج الداخلي.

ثالثاً: في فلسفة «سارتر» نراه يهتم بإعلاء شأن الإنسان، ولذلك فإننا نجد أن «روكتتان» يرى الأشياء، الحجر، جذر شجرة الكستناء، البحر، العصفور، وغيرها بعيون إنسانية، أى أنه يراها، ليست كأشياء، وإنما من خلال وعيه بها، وهذا عكس ما يراه «آلان روب جرييه» الذى يرى الأشياء كأشياء، والعلاقات بينها علاقات بين أشياء، وليست علاقات بين أنماط من الوعى بها كما هو عند «سارتر» لأن «جرييه» (١٠٢) يتطلق من فهم «لا إنسانى» للأشياء، وقد كان أحد مآخذ «جرييه» على «سارتر» هو أن «سارتر» لا يرى الأشياء كما هى، وإنما كما تتجسد فى وعيه.

ف «سارتر» فى تكنيكه الروائى (فى الغثيان) يستخدم الوصف، من أجل هدف آخر، هو توصيل مضمون إنسانى.

ويدور واضحاً تأثير فكرة الخلاص بالفن، (الحل الجمالى) على صياغة «سارتر» وأسلوبه، ورغم أن «دروب الحرية» تخطو إلى الأمام، نحو فهم اجتماعى للأدب، إلا أننا نجد أيضاً أن «ماليو دولار» يبدو كشخصية غير نموذجية، فهو يبدو ممثلاً لشخصية الابلط، Anti Hero، هو لا يقوم إطلاقاً بفعل أو قول شيء ما يدل على الفطنة، ويظهر عبر المناقشتين أو الثلاث التى قام بها مع أخيه «جاك Jacques» محامياً تقليدياً ناجحاً يقصد به أن يكون مثلاً آخر عن الخنزير البورجوازي Bourgeois Salaud، المفكر السطحي ذى الآراء المتناقضة وغير المنسجمة» (١٠٣)

وكل شخصية قد تأتى أى شيء، لأن الشخصيات لدى «سارتر»، بلا ماض، ولكنها ذات مستقبل، ومستقبلها لا تقررهِ قوى قدرية، كما هو عند «موريك»، وإنما هى التى تقرر ذلك، لأنها حرة، وبذا يمكن القول بأنها

نقيض «الشخصية» - بمعنى أنها لا يمكن التنبؤ بما عدا ما تقوم به وفق أى معايير مألوفة، سواء كانت دينية مسيحية (مثل مورياك) (أو محكمة بالالا شعور، والطفولة (فرويد)، وهذا التكنيك يتسق مع ما يريد «سارتر» الإفصاح عنه.

وقد رأى «سارتر» أن «فن السرد ينطوى على نظرة الروائي المتياغرافية» (١٠٤) ذلك أن القصة، كما تقول «سيمون ديفوار S.D. Bea voir» «إذا قرئت بأمانة كانت معينة على كشف حجاب الوجود الذى ليس فى استطاعة أية أداة من أدوات التعبير الأخرى أن تأتى بما يساويه» (١٠٥)

والرواية، فى رأى سارتر مرآة، ولكنها المرآة التى تساعدنا على أن نخطو فوق حافتها، خارج نطاق التأملات Outside reflections لأن أشياء عالمنا، فى الواقع تبدو غيرها عند التأمل، والحدث الروائي ليس إلا وجوداً بلا اسم فلا شيء يمكن أن يتحدث عن الانسان وعن تطوره، لأن الانسان هو الذى يرى الأشياء « وليس العكس، والانسان يمكن رؤيته فى (موقف)، والموقف هنا موقف فكرى يحتاج إلى فعل، وليس مجرد حدث ضمن السرد الروائي أو القصصى (١٠٦).

فإذا كان «سارتر» قد استغنى عن الشخصيات المحددة مسبقاً، لأنه لا يؤمن بطبيعة انسانية ثابتة، فإنه أيضاً استغنى عن الحدث الذى يؤدي تشابهك مع أحداث أخرى إلى عقدة، وإنما استعاض عنه بالموقف.

وقد أخذ «سارتر» على «مورياك» سيره على منهج الاستيطان والتحليل النفسى، ورأى أن على كاتب القصة حين يستعين بوسائله من الكلمات أن ينصرف إلى التعمق فيما يكب، ويصور السمات للتمييزة لزمان يشبه الزمن

الحاضر الذى أعيش فيه، أنا القارئ، لأنه لو وقع فى ظنى أن أفعال البطل محددة سلفاً بالورثة، أو بالمؤثرات الاجتماعية أو لية آلية أخرى فإن الزمن يتعكس مجراه على، ولا يبقى سوى: أقرأ واستمر فى قراءتى تجاه كتاب لا حركة فيه. (١٠٧)

ويؤكد «سارتر» هنا على أهمية أن يكون تنكيك الرواية، موحياً بمضمونها ومتسقاً معه، فإذا كان الانسان مشروعاً، وحرراً، معنى ذلك أنه لا تحدده قوة أخرى، ويجب أن تكون الشخصيات حاضرة، وهى التى تتصرف فى مستقبلها، ولذا فإن الزمن يجب أن يكون معبراً عن الحاضر.

يتحدث «سارتر» عن صياغة «الغريب The outsider» لـ «كامو Camus» فيقول «الجميل فى الغريب عبارة عن جزر- The sentences in the out- sider are Islands، فحين نفغز من جملة إلى جملة، ومن فراغ إلى فراغ، ومن أجل التأكيد على انفصال كل جملة عن الأخرى فقد اختار المستر «كامو» أن يقص قصته Tell his story فى جمل تعبر عن المضارع التام Pre- sen perfect» (١٠٨)

إذا كان «كامو» قد جعل من الزمن أداة وحى بانفصال الجمل، فإن «فكونر» يتبنى تنكيكا يلدو - على حد ما يرى «سارتر» «نفيًا للزمن Nega- tion of temporality» (١٠٩) إنه يمثل الحاضر الذى لا نستطيع الكلام عنه، إنه يتسرب عبر كل تشقق، والغزوات المفاجئة للماضى، هذا النظام الانفعالى Emoional order المتعارض مع النظام الثقافى الارادى الكرونولوجى (التسلسل تاريخياً) Chronology. ويرى «سارتر» أنه لا يجد فرقاً بين زمن «مارسيل بروسست Marcel Proust» وبين زمن «فوكتر»، فبالنسبة لـ «بروست» فإن

الخلاص Salvation يحدث فى الزمن ذاته، وفى الاعادة الكاملة للماضى، ولكنه بالنسبة لـ «فوكتر» فإن للماضى لم يفقد أبداً،

يكتب «سارتر» :

«لنقول الحقيقة، إن تكنيك «بروست» الروائى يجسب أن يكون لـ «فوكتر»، هذه هى النهاية المنطقية لميتافيزيقاه، فوكر انسان ضاع، وذلك لأنه يستشعر فقدان، لأنه يخاطر مقتنياً أثر أفكاره إلى أقصى ما تصل إليه من نتائج» (١١٠)

و«سارتر» يختلف مع ميتافيزيقا «فوكتر» ولكنه يجب لأسلوبه وصياغته، فى نفس الوقت الذى جعل «باسوس» أعظم روائى العصر، ذلك لأن العواطف Passions، والاشارات Gestures، التى يراها أشياء أيضاً والتي جعلها «مارسيل» بروس «حتمية»، أراد «باسوس» أن يبقى طبيعتها الحقيقية فقط» (١١١)، و«باسوس» هو الذى أقام «سارتر» على نسق تكنيكة الواقعى الأمريكى، رواياته،— على حد ما يرى «موريس كراستون» (١١٢)

لقد أقام «سارتر» رواياته، «الثنيان»، و«حروب الحرية» متبعاً فيها أساليب غير تقليدية (كالاهتمام ببناء الشخصية والحدث)، وإنما متبعاً تكنيكا جديداً، ولكن ما هو هذا التكنيك الجديد ؟

لنترك «سارتر» يوضحه، إذ كتب، فى حديثه عن «الغريب» لـ «كامو» :

«إنه كافكا كتب بواسطة هيمنجواى It's Kafka written by Hemingway ... فقد أبقى «هيمنجواى» حتى فى «الموت فى الأصيل Death in the afternoon» على الأسلوب الفجائى للقصة الذى يقلب كل جملة منفصلة بعيداً فى الفراغ بنوع من التقلص العقلى التنفسى (سبازم)

Respiratory spasm، فأسلوبه يساوى ذاته ونحن نعرف أن المستر «كامو» لديه أسلوب آخر، أسلوب متكلف، لكنه فى «الغريب» أحياناً ما يرفع مستوى النغمة، وجملته حينئذ تصير أطول؛ وتتواصل فى حركة (صرخة بائع الجرائد المدوية فى الهواء للمسترخى Relax، وآخر الطيور فى الساحة، وتلداعات بائع الشطائر (السندويشات)، وولولة The Wail الترامات (المركبات الكهربائية) فى المنحنيات المرتفعة فى المدينة، والصوت البعيد فى السماء قبيل بداية الليل عندما يلوح عند المرفأ كل شىء أمام الرجل الضمير الكبير الذى الفتة كثيراً قبل أن أدخل السجن) « (١١٣) فالجمل هنا لدى «كامو» تبدو متواصلة، وأطول مما لدى هيمينجواى فى أسلوبه (التلغرافى).

وقد كان «كامو» يرى أن الأسلوب يعبر حالة التوتر بين الوعى والواقع، إنه التوازن بين الشكل (الواقع)، وبين المضمون (الوعى). والأثر المتمرد يُميل الواقع ويخطفه. إن أسلوبه يصير الموت البشرى الذى يحتاج، ولهذا يكتسب كثافة ومثانة جديديتين (١١٤).

إن أسلوب «كامو» بشكل عام يشبه أسلوب «هيمينجواى» - رغم بعض الاختلافات التى انضحت فى «الغريب» لـ «كامو»، فـ «كامو» متأثر كـ «سارتر» بالأسلوب الأمريكى فى الرواية - إن صح واعتمدنا هذا التعبير الذى أقره كل من «كرامستون»، و«سارتر» - فالمقارنة بين «كامو» و«هيمينجواى» تبدو مثمرة جداً فى رأي «سارتر»، «فالعلاقة واضحة بين الأسلوبين، وكل منهما يكتب نفس النوع من الجمل، وكل جملة ترفض استغلال زخم التراكم بواسطة الجملة السابقة عليها، لكل جملة بداية جديدة. كل جملة أشبه بصورة شمسية خاطفة Snapshot لاشارة أو موضوع ما. ولكل إشارة جديدة أو كلمة يوجد فى المقابل لها جملة جديدة» (١١٥)

ومن الجدير بالذكر أن «سارتر» كان أيضاً من المعجبين بـ «أرنست هينجواي» الذي أطلق على «سارتر» لقب «جنرال General» ووصفه بأنه «كابتن Captain» (١١٦) وذلك عندما التقيا في باريس ١٩٤٥، مقدراً ما لـ «سارتر» من تأثير في عالم الأدب.

لقد كان «سارتر» مهتماً أيضاً، إلى جانب المضمون، ببعض مسائل التكتيك، وكان في هذا أيضاً ينطق من وجهة نظره الفلسفية، التي فرضت مظللتها على جميع ضروب نشاطه جاهدًا بأن يؤكد على دور الكاتب وأهميته، وفي نفس الوقت طريقة توصيله، وأسلوبه.

وقد تجلّى اهتمام «سارتر» بأسلوب التوصيل في المسرح - أو ما اصطلح على تسميته بمسرح المواقف - قد كان التعامل المباشر مع الجمهور دافعاً له إلى جعل الأفكار تبلو في نقالها، ووضوحها، ولم يلجأ «سارتر» إلى الأساليب المسرحية للمعقدة، أو إلى أنواع من الفنتازيا، وإنما كان يحرص دائماً على التوصيل الجيد، لم يلجأ إلى حيل «برانديللو» حيث كان يجعل الممثلين ينطقون من بين مقاعد الجمهور أو إلى وحشية «أرابال»، كما أنه لم يسقط في التعليمية، وكان نمطاً عادياً من كتاب المسرح من حيث الأسلوب الفني، نمطاً من الكتاب الواقعيين يحرصه على تحليل شتى جوانب الموقف، وإظهاره في أجلى صوره، وكان تعامله مع الشخصيات، يقرم على أساس أنها حرة، وأنها يمكن أن تأتي أي شيء، وإنها محكومة بالمستقبل، وليس بالماضي.

ولقد أكد «سارتر» باستمرار، بأن المضمون هو الذي يحدد الشكل، وكانت كتاباته سواء في مجال الرواية أو المسرحية، أو في مجال النقد تؤكد

على هذا المفهوم، ولذا اعتبر مسرح «سارتر» بحق مسرح أفكار، انصب
الاهتمام فيه بالدرجة الأولى عن الفكرة والموقف، ثم بعد ذلك كان التكنيك .
وإن كان هذا لا يسجل هبوطاً في الأسلوب بالضرورة.

(٤) تعليقات وانتقادات

لقد رأينا كيف يقدم «سارتر» من المجانية إلى المسئولية، في أعماله النقدية ورواياته ومسرحياته، وكيف حاول أن يحقق الانسجام بين هذه جميعاً وفلسفته النظرية والسياسية. و«سارتر» في مسيرته هذه قد مرّ بمنعرجات وطرق شتى، ولم يكن طريقه صاعداً، في الاتجاه من المجانية إلى المسئولية يشكل مباشر بالنسبة للدراسات النقدية والرواية والمسرحية، واتنا نود أن نقدم بعض التعليقات الآتية :

(١) لقد رأى «سارتر» أن الخيال طاقة قادرة على إنقاذ الإنسان من الواقع المؤلم، وقد تجسد ذلك في كتاباته الجمالية النظرية، إذ رأى أن الفن لا واقعي Unreal، وجاء في اتجاه «روكتان» إلى الخلاص عن طريق الفن، «وتضوُّع جينيه في هذا العالم الخيالي» (١١٧)، كما جعل «فلوير» نفسه يعيش في الخيال، قد علّم Deistuales نفسه رافضاً أن يحل في أى مكان (١١٨)، ونفس الحل الذى وصل إليه «بودلير» عندما أراد أن يكون وحيداً إلى الأبد، هارباً إلى العزلة والتفرد، (في صحراء المدينة الكبيرة).

ونحن نجد أن «سارتر» قد وقع - كما أسلفنا - في تناقض، إذ نجدّه يتعاطف مع «روكتان»، و«جينيه» ويرفض كلا من «فلوير»، و«بودلير»، ويرى في أحد المواضع أن القديس «جينيه» هو الكتاب الذى شرح فيه على وجه أفضل ما يعنيه بالحرية (١١٩)، وأن بحثه عن «بودلير» كان دراسة ناقصة جداً، سيئة للغاية... (١٢٠)، ويعود ليقول عن «جينيه» «ضمن الواضح أن دراسة انشراط جينيه بأحداث تاريخه الموضوعي، ناقصة ناقصة جداً» (١٢١)

فقد استغرق في «جينيه» كشخص شاذ، ولم يهتم بشكل كاف بالشروط الموضوعية التي دفعته إلى سلوكه، وارتكز على التحليل النفسي، أكثر من اهتمامه بالواقع التاريخي.

وقد وقع «سارتر» في تناقض، فما أعجبه في «جينيه»، اعتبره عيباً في «بودلير»، ولا يمكن أن تكون بعض الفروق الواهية بين الشخصيتين - والتي أوضحناها في القسمين الأول والثاني من هذا الفصل - كافية لأن يأخذ من الشخصيتين موقفين متضادين.

والجدير بالذكر، أن «سارتر»، عندما كان يبحث عن الخلاص بالفن، أو الحل الجمالي، لم يكن بعد قد وقع تحت تأثير الماركسية، خاصة في «الغثيان» ولكنه في «بودلير» كان يجد في الحل الجمالي - بالنسبة لـ «بودلير»، وكذلك بالنسبة لـ «فلوير»، هروباً من الواقع، ومن ثم خيانة - فقد كان يطلب من «بودلير» التزاماً اشتراكياً، كما طبق على «فلوير» التحليل النفسي الوجودي - إذ جعل من أزمة فلوير (١٢٢) (اختلاله العصبي) منطلقاً لتحليله، كما حاول تطبيق ما أسماه في كتابه «نقد العقل الديالكتيكي» «المنهج التقدمي التراجعي»، أي التقدم في دراسة النص الأدبي، من خلال التراجع لدراسة حياة مؤلفه، وعصره في دراسته لـ «فلوير» فيحلل ظروف «فلوير» الاجتماعية، من حيث هو واحد من أبناء البرجوازية، ويحلل العصر الذي أنجبه، ويحلل علاقاته العائلية والفرامية، ثم يدرس «مدام بوفاري» وهي أهم أعماله، ويدرس معها أعماله الأخرى، كذلك في إطار أنها أفعال اختارها «فلوير» بمحض حريته، ويجب على السؤال الذي طرحه، وهو لماذا اختار «فلوير» أن يكون فناناً منزلاً، ولماذا لم يشارك قضايا عصره (١٢٣)

وقد كان «سارتر» فى دراسته عن «فلوير»، و«بودلير» قد وقع تحت تأثير الماركسية، ولعل هذا هو السبب الذى جعله يرفض، ما كان يجلده صحيفيًا بالنسبة لـ «روكتان» أو حتى بالنسبة لـ «ليوسين» فى (طفولة زعيم)، ولكن الغريب، هو أنه يجد فى «جينييه» بطلاً، مع اتفاقه فى كثير مع «بودلير»، وفى نفس الوقت الذى جاءت دراسته فى فترة تقع بين دراسته لـ «بودلير»، ودراسته لـ «فلوير»، وهى نفس الفترة التى صاغ فيها مسرحيته «الشیطان والرحمن» وبالتالى فإن «سارتر» كان أيضاً واقعاً تحت تأثير الماركسية، ولكن «جينييه» لم يكن اشتراكياً، وأما كون «جينييه» هو (بوخارين البورجوازية)، أى الرجل الذى قوض المجتمع الذى نبذه، فليس كافياً حتى يكرس له «سارتر» هذا الاهتمام، وبحوطه بمثل هذا الإعجاب، وهذا هو تناقض «سارتر» الذى يميزه دائماً.

والجدير بالذكر، أن «سارتر» عندما فرض على «بودلير» رؤيته الخاصة، ومع أنه كان تحت تأثير الماركسية إلا أنه لم يكن متفقاً مع الاتجاهات الماركسية – بصفة عامة – فى موقفها من «بودلير»، فنحن نجد أن مفكراً ماركسياً هو «ارنست فيشر» يتخذ موقفه من «بودلير» على أساس مختلف مع الأسس التى نهضت عليها آراء «سارتر» فقد رأى أن «بودلير» بعيد عن دنیا الرأسمالية، وأنه قد أقصى القارئ البورجوازي عنه بأنفة وكبرياء، مع حرصه على أن يبهز بالصدمات المتصلة، وأنه كان يتحدث عن ضيقه من الواقع، وفى نفس الوقت كان يتحدث عن تلك «المتعة الأرستقراطية» متعة إثارة استياء الناس. (١٢٤)

وقد رفع «بودلير» راية الجمال المقلّمة فى مواجهة عالم الرأسمالية المتصّرف (١٢٥). وكان شعار الفن للفن مطوّلة منه للافلات من عالم البورجوازي.

ولكنه وقع في (مصيدة) المبدأ البورجوازي القائل بالانتاج للإنتاج.

فـ «بودلير» لم يكن مجرد متواطئ مع المجتمع البورجوازي، بل كان محتجاً عليه، وإن كان في - رأي فيشر - لم يستطع الافلات منه.

وهذا رأى يختلف مع «سارتر»، ولعله ينتجم من أن «سارتر» لم يهتم به «بودلير» الشاعر - والذي كان يجب أن يكون موضع الدراسة، ولعله لو قام بذلك، وبناءً على رأيه هو في عدم التزام الشعر، لكان موقفه من «بودلير» يختلف كثيراً عما جاء في دراسته عنه.

وإذا كان الموقف قد اختلف بين «فيشر» و«سارتر» تجاه «بودلير» فقد حدث نفس الشيء بالنسبة لـ «فلوير»، فقد كان - في رأي فيشر - «فلوير» محتجاً على البورجوازية، ويوجه إليها الاحتقار، «فقد كتب فلوير إلى جورج صائد يقول: إنه ليس من حق الفنان (أن يعبر عن رأيه في شيء أبداً كان. فهل حدث أن عبرت الآلة عن رأي؟.. إنني أعتقد أن الفن العظيم موضوعي وغير شخصي... إني لا أريد حباً أو كراهية، لا شفقة ولا غضباً... ألم يئن الأوان بعد ليحتل العدل مكانه في ميدان الفن؟ إن نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون» (١٢٦)

وقد وقف «فلوير» موقفاً عنيفاً من المجتمع، اليمين واليسار، وقد كانت رواية «مدام بوفاري» هي النموذج الحق للقرار إلى أحلام الهستيريا الرومانسية، وكان «فلوير» رغم أنه احتج بعنف على المجتمع البورجوازي - وقد حوكم بسبب مدام بوفاري (١٢٧) كما حوكم «بودلير» بسبب «أزهار الشر» - فإنه لم يغفل أيضاً من تأثير ووطأة المجتمع البورجوازي.

وهذا هو الفرق بين موقف «سارتر» الذي نظر من علي لكل من

«بودلير»، و«فلوير» وبين الموقف المتشابك الذى وقفه «فيشر» .

(٢) عندما طرح «سارتر» مفهومه عن الاختيار والحرية والمسئولية متجهاً إلى (أدب المواقف)، قاتنا نجد أن «سارتر»، مع انساقه الكبير مع الأفكار الفلسفية الأولى، التى كانت تركز على أن «الوجودية فلسفة الحادية»، وأن موت الله قد جعل الانسان حراً، ومسئولاً أمام نفسه، وذلك حين ناقش فى مقاله عن «فرانسوا موريك»، والحرية، وكذلك فى طرحه لمفهوم «البحيم هم الآخرون» كما جاء فى مسرحيته «الأبواب الموصدة»، التى انسقت مع ما جاء فى «الوجود والعلم»، وإذ يبدو أن «سارتر» لم يقع بعد تحت تأثير الفكر الماركسى، إلا أن «سارتر» هنا يفهم الحرية فهماً سالباً، حيث يترك الانسان للآخرين تقرير مصيره كما فى (صميمية، طفولة زعيم)، وهذا يجعل «سارتر» يقع فى تناقض، رغم كون علم وجود قوة قدرية) هى التى تقرير مصائرنا، إلا أن هذا لم يجعل الانسان مسؤولاً مسئولية كاملة (إذ يقرر له الآخرون مصيره)، ويزداد ذلك جلاءً عندما نجد (الحل القدرى) هو الذى ينهى قصة «الجدار» إذ يموت (غرى)، وينجو «إبييتا» من الاعداء بصورة عشوائية.

وهنا نجد أن سارتر» يقع فى ما كان يأخذه على «موريك» .

(٣) فى «مسرحيات المواقف» نجد أن «سارتر»، ابتداءً من «الذباب» وحتى «الشيطان والرحمن» - باستثناء الأبواب الموصدة - يرسم المواقف، ويجعل الشخصيات معبرة بالدرجة الأولى عن هذه المواقف، وهو فى اتجاه تطوره، يبدأ من المسئولية التى يتحملها شخص، أراد أن يكون حراً، ويصل فى النهاية إلى الحرية التى تفرض نفسها بشكل واقعى، حيث يأخذ «جوتز» على عاتقه - فى «الشيطان والرحمن» - تحرير الشعب،

مستعملا كافة الوسائل، حتى التي كان يجدها سيئة، وبغضوة، كالقتل، وإراقة الدماء، وإسكات المعارضين بأية وسيلة ولكن داخل هذا السياق، تأتي «الأيدى القلوة» لتعبر عن «نشاز»، إذ يرفض «سارتر» فيها، ما يبرره في «الشيطان والرحمن»، ويبدو أن هذه المسرحية، صارت - بعد أن اتجه «سارتر» بعنف إلى الماركسية (ذنبه الأكبر) حتى اضطر أن يكفر عنها بـ «نيكراسوف» والعديد من التصريحات والمواقف، بل و«الشيطان والرحمن» قد جاءت - بالدرجة الأولى لتعبر عن هذه النقطة أيضاً.

والجدير بالذكر أن «سارتر» قد كان في هذه الأعمال واقفاً تحت تأثير الماركسية، وإن كان لم يفقد تميزه الخاص.

(٤) عندما طرح «سارتر» من خلال دراساته النقدية، أو أعماله الروائية والمسرحية مشكلة الصياغة والتوصيل، فإننا نجد، كان بالدرجة الأولى مشغولاً بتوصيل مضمون فلسفي معين ثم بعد ذلك تأتي طريقة التوصيل، وهذا هو ما جعله في القصة والرواية أو المسرحية، لا يتخذ خطوات واسعة بالنسبة للتجديد في الشكل، وإنما استخدم الأشكال التي كانت سائدة حين شرع في الكتابة، بل وما يمكن أن يقبلها المثقف العادي، فلم تستهوه طرافة الأشكال السريالية أو «الدادائية» وغيرها - وإن كان يمكن لمس نوع من «السريالية» غير المكتملة في «الغثيان» في (الكتابة الآلية) فقد كان يبحث دائماً عن تبرير فلسفي للشكل الذي يتخذه وعاء، يصب فيه المضمون الذي يريد، ولكنه في نفس الوقت رفض بعض التيسرات التقليدية في بناء الشخصية، إذ رفض المدارس النفسية والاتجاهات اللاهوتية الحتمية (موريك) وغيره، جاعلاً

من الشخصية كائنًا حرًا، بلا ماضٍ، ولكنها فقط لها مستقبل، وإلى هنا فإن «سارتر» لا يزال متسقًا في فهمه للأسلوب والتوصيل مع فلسفته، ولكن التناقض كان يأتيه دائماً من تعليقه على الكتاب المعاصرين له، وذلك في ربطه بين أسلوب «هيمنجواي» و«كامو» تارة، وإقامة التعارض بينهما تارة أخرى، وكذلك بالنسبة لـ «فوكتر»، و«بروست» ولم يقدم «سارتر» - رغم بعض الاشارات - مفهوماً متكاملًا عن الأسلوب في الرواية، أو السرد الروائي، وكل ما قدمه هو بعض الملاحظات التي جاءت بمناسبة الكتابة عن هذا المؤلف أو ذاك.

والجدير بالذكر أن «سارتر» غنى طرحه لمشكلات الأسلوب والتوصيل، لم يكن قد تأثر بالروايات الماركسية، في هذا المجال، فلم يظهر تأثير الماركسية عليه إلا عندما قدم كتابه «ما الأدب؟» ودراساته التي تلت ذلك.

والآن يمكننا القول بأن «سارتر» في رواياته ومسرحياته، ودراساته النقدية، كان شأنه، شأن دراساته النظرية، يحاول أن يقدم مفاهيمه الوجودية التي خضعت لمؤثرات شتى، من أهمها الفكر الماركسي، فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وهذا لم يمنع أن يكون للابداع تميزه الخاص أحياناً، بأن تنبأ إحدى الشخصيات عن القصد، فيبدو ذلك التناقض الذي صيغ حياة «سارتر» بهيئة خاصة.

هوامش الفصل الخامس

حنتر، امير: النقد ونظرية الأدب السارترية - مصدر سابق، ص ٢١٩.

(2) Thody, P. : Sartre, op.cit., p. 53.

(٣) بطل القصة كاتب بطور كراهية «روكتان» (اللاسمية) حتى أنقى به هذا الكره إلى الجنون الاجرامى، وهو مفتون بنموذج (هيروستراتوس Herostratus) الذى أراد الخلود بحرق معبد (ديانا Diana) فى إفسوس Ephesus، ولنا فهو قد قرر أن يقوم بأى عمل يرفع من مكانته المتوسطة ليصير بين المجرمين العظام

See, : Thody, p. : Jean Paul Sartre , op.cit., p. 27.

(4) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 50.

(5) Ibid, p. 49.

(6) Ibid, p. 47, 49.

وأيضاً : قام، لطفى: المسرح الفرنسى المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٦٥، سارتر، ج.ب.: مسرحيات سارتر، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، بدون تاريخ، ص ص ١٠٣-١٥٣ (وللمسرحية ترجمت تحت عنوان «جلسة سرية»، وأيضاً : سارتر، ج.ب.: قصص سارتر - ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت - ١٩٥٦، ص ص ٦٥ - ٧١ (قصة القرفة).

(٧) قام، لطفى: المسرح الفرنسى، المعاصر، مصدر سابق، ص ١٦٢.

(٨) سارتر، ج.ب.: مسرحيات سارتر، مصدر سابق، ص ١٥٠.

(9) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 50.

(10) Ibid: p. 50.

(١١) كرايستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٤.

(12) Purrert, Peter, The Aesthetic Solution in nausea and Maltelaurids Brigge - Comparative literature, Vol XXIX No. I, winter, 1977, University of Oregon, 1977, p. 18.

(13) Lyon, Laurance Gill: *Related Images in Matelaurids Brigge and la Nausée - comparative literature*, Vol. XXX, No. 1, Winter 1978, University of Oregon, 1978, p. 21.

(١٤) رجب، محمود: الأسس الميتافيزيقية لأنطولوجيا سارتر، ضمن كتاب (سارتر مفكراً) ونسائلاً، مصر سابق، ص ١٤٦.

(١٥) سارتر، جان بول: الغثيان، مصر سابق، ص ٨٢، راجع موقف سارتر من السلبية في الفصل السابق.

(١٦) البهرس: سارتر والوجودية، مصر سابق، ص ٥٨.

(17) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 50.

(١٨) سارتر، ج.ب.: الغثيان، مصر سابق، ص ٢٤٩.

(19) Lacapra, D.: A preface to Sartre, op.cit, p. 96.

(٢٠) كرامشون: م. سارتر بين الفلسفة والأدب، مصر سابق، ص ٣٢.

(21) Lacapra, D.: A Preface to Sartre, op.ci, p. 97.

(٢٢) ولسن، كولن: اللاعنتمى، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط (١)، ١٩٦٩، ص ٢٣.

(23) Sartre, J.P. : *Literary and Philosophical Essays*, Translated by Annette Michelson, Riderand company, London, 1955, p. 89.

(24) Ibid; p. 88.

(25) Ibid: p. 24

(26) Ibid; P. 24.

(27) Ibid; pp. 24, 25.

(28) Ibid; p. 41.

(29) Ibid; p. 28.

(30) Ibid, p. 28.

(31) Ibid, p. 87.

(32) Ibid, p. 87.

(٣٣) هاو، لافنج: ولیم فوکر، ترجمة محمد عبد العزيز، مراجعة عثمان نوبة، دار الكاتب العربی للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاریخ، ص ١٧٥.

(٣٤) کرائستون، م.: سارتر بین الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٣١.

(٣٥) بیا، بامکال: بودلیر بقلمه، ترجمة صلاح لبکی، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر، بیروت، ١٩٦٩، ص ١٦٢، والفقرة من مذكرات بودلیر عن (إدجار آلان یو) والتي استمادها أثناء دراسته عن (جوته).

(٣٦) سوف تناقش ذلك فی جزء لاحق من هذا الفصل.

(37) Sartre, J.P.: Saint Genet, Actor and Martyr, Translated by: Bernard Frechtman, Georg Braziller, N.Y., 1963, p. 24.

(38) Ibid: p. 18

(39) Ibid: p. 18

(40) Ibid: pp. 519, 543.

(41) Thody, p. : Jean Paul Sartre, A literary and political study, op.cit., p. 153.

(42) Sartre, J.P. : Saint Genet, op.cit, p. 55.

(٤٣) کرائستون، م.: سارتر بین الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٤٨، ١٤٩.

(٤٤) سارتر، ج.ب: الوعى العلیقى عند فلوریر الطلیعة، العدد ١٠ أكتوبر ١٩٦٦، مؤسسة

الأهرام، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٠٥، ١٠٩.

(٤٥) المصدر السابق، ص ١٠٥.

(46) Little joine, David: Sartre's Genet, In interruptions, Grossman publishers, 1970, 116 - 130, In Carolyn Rilley , Barbara Harte, ed. of Contemporary literary criticism, Vol. 2, Gale Research Company, Michigan, 1974, p. 158.

(47) Thody, P. : Sartre, op.cit, p. 51.

(٤٨) سارتر، ج.ب.: الوعي الطبقي عند فلوير، الطليعة، المجلد ٨، أغسطس ١٩٦٦، مؤسسة الأهرام، القاهرة ١٩٦٦، ص ١٠٥.

(49) Caws, P.: Sartre, op.l., p. 193.

(٥٠) البيس، ر.م.: سارتر، والوجودية، مصدر سابق، ص ٩١، ٩٢.

(51) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 52.

(52) Ibid: p. 55

(53) Sartre, J.P. : Saint Genet, op.cit., p. 33.

(٥٤) الكردي، محمدا سارتر وجينييه، عالم الفكر، المجلد (١٢)، ٥٤، مطبعة حكومة الكويت، سبتمبر، ص ٢٧.

(55) Sartre, J.P.:Saint Genet, op.cit., p. 33.

(56) Lacapra, D.: A preface to sartre, op.cit., p. 175.

(٥٧) ديكون، لوك: بودوير : ترجمة وقدم له كميل داهر، للؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٦، ص ٣٥.

(٥٨) بيا، إسكال: بودوير بقلمه، مصدر سابق، ص ١٢٠.

(٥٩) للمصدر السابق: ص ١٦٤، ١٦٥.

(٦٠) كراتستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٣٨.

(٦١) للمصدر السابق: ص ١٣٥.

(62) Thody, p. : Jean Paul Sartre, A literary and Political study,
op.cit., p. 147.

(٦٣) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٣٢ .

(٦٤) وهبة، مراد، آخرون: ملف خاص عن سارتر، مصدر سابق، ص ١٣٧ .

(٦٥) سارتر، ج.ب.: تقديم الأزمنة الحظية، مصدر سابق، ص ٩ .

(٦٦) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

(67) Sartre, J.P.: Literary and Philosophical essays, op.cit., p. 11.

(68) Thody, p.: Sartre, op.cit., p. 58.

(69) Sartre, J.P.: Literary and philosophical essays, op.cit., p. 9.

(70) Thody, P.: Sartre, op.cit., p. p. 85, 86.

(71) Sartre, J.P. : Literary and Philosophical essays , op.cit., p. 17.

(72) Ibid, p. 58.

(٧٣) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٣٨ .

(٧٤) اليسيس، رم.: سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ١١١ .

(٧٥) سارتر، ج.ب.: (قصة الجدار) ضمن، قصص سارتر، مصدر سابق، ص ٣٣ .

(76) Thody, P. : Sartre op.ci, pp. 80, 81.

(77) McCall, Dorothy: " The Theatre of Jean Paul Sartre, Columbia
university press, 1969, p. 2.

(78) Jeanson, F.: Sartre par Lui-même - Gallimard, Paris, 1958, pp.
11, 12.

من : هلال، محمد خيمي : . النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص ٦٣٤ ، وأيضاً،

اسكندر، أمير: سارتر ومسرح المواقف، ضمن سارتر مفكراً وإنساناً، مصدر سابق، ص

٢٤٩ .

(٧٩) سارتر، ج.ب.: الذئاب، ضمن (مسرحيات سارتر) ، مصدر سابق، ص ٩٣.
 (٨٠) شكسبير، وليام: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الهلال، القاهرة، (١٩٦٣)، ص
 ١٦٢، ١٦٣.

(81) Thody, P.: Jean Paul Sartre, A literary and Political Study,
 op.cit., pp. 86, 87.

وأيضاً : أليس، رم: سارتر والوجودية، ص ص ١٠٥، ١٠٦.
 Sartre, J.P.: The Trojan Woman, Translated by Ronald Duncan, in
 three Plays, penguin books, London, 1967.

مع الترجمة العربية لسهيل إدريس (البنى الفاضلة)، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥.
 (82) Thody, P.: Jean Paul Sartre, A. Literary Political Study, op.cit.,
 pp. 126, 134.

وأيضاً : سارتر، ج.ب.: سجناء الطونا، ترجمة عبد النعم الحفني، دار الفكر، القاهرة، بدون
 تاريخ، ص ص ٢٢ إلى آخر المسرحية..
 (٨٣) أي مسرحية الأملدى القلعة.

(84) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 87.

(85) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 90.

(٨٦) كوانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٤٨.
 (87) Mccall, Dorothy: the Theatre of Jean Paul Sartre, op.cit., p. 6.
 (88) Thady, P. : Sartre, Op. Cit., P.P. 97 & 98.

وأيضاً : سارتر، ج.ب.: الشيطان والرحمن، ترجمة عبد النعم الحفني، دار الفكر، القاهرة،
 بدون تاريخ، اللوحات العشر: الأولى..
 (٨٩) سارتر، ج.ب.: الشيطان والرحمن، مصدر سابق، ص ٦٠١.

(90) Thody, p. : Sartre, op.cit., pp. 95, 96.

(91) McCall, D.: The theatre of Jean Paul Sartre, op.cit., p. 6.

(٩٢) إدريس، عائدة مطرحي: نظرات في المسرح الفرنسي الحديث، الأبيولوجية للترجمة، مجلة الآداب، المجلد ١، يناير ١٩٥٧، دار الآداب، بيروت ١٩٥٧، ص ٣٩.

(٩٣) العشري، جلال: مسرح للواقف عند سارتر، الفكر المعاصر، المجلد ٢٥، مارس ١٩٦٧، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٢٣.

(٩٤) إدريس، رم.: سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ٢٦، ٢٧.

(٩٥) مودوخ، إدريس: سارتر والفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ١٤٢.

(٩٦) كراستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سبق، ص ٩٥، ١٠٨، ١٠٩.

(97) Sontaga, Suzan: Sartre's Saint Genet, In against interpretation and other essays, Farrar, straus, 1966, p. 93, in Riley, C., Harte, B.: Eidor (of) Conermprorary literary criticism, Vol. 4. Gale Research Company, Michigan, 1974., p. 475.

(٩٨) أضاف الناشر لها وصف «رواية».

(99) Eliot, T.S.: A Ifred, J., Porofrok Song, In Collected Workes Faber, Faber, London, 1945, pp. 30, 31.

(١٠٠) لقد وقع كل من «سارتر» و«إليوت» تحت تأثير فترة ما بين الحربين خاصة في «الثلاثين» لسارتر وأخيه حب... ألفريد ج. يروفوك «إليوت» (١٩١٧) ولكنهما فيما بعد سوف تتعارض مواقفهما، وتتعارض مطلقتهما، وإذا كنا نجد أن «سارتر» في «الثلاثين» ينطبق عليه مفهوم الكتابة الأوتوماتيكية إلى حد كبير فإن، إليوت لا ينطبق عليه هذا، هو يكتب تحت درجة من الوعي التي تظل عالية جداً، كما أنه يدعو إلى مفاهيم تختلف أيضاً مع مفاهيم السريالين جفرياً.

(١٠١) سارتر، ج.ب.: الثلاثين، مصدر سابق، ص ١٧٩.

(١٠٢) ومن الجدير بالذكر أن (جرميد) يرفض، فهم سارتر، حيث الأشياء توجد كجزء من حساسية الشخصية Character's sensibility وليس في حقائقها الخاصة .

انظر :

- Bergonzi, Bernard: The Situation of the Novel-penguin books A pelican book, London, 1972, p. 25.

(103) Thody, P.: Sartre, A Biographical Introduction, op.ci., p. 83.

(104) Ibid, p. 58.

(١٠٥) الهندي، عيد الفعاح: الاتجاهات للماصرة في الفلسفة، مصدر سابق، ص ١٧٨، والنس من مقال لـ هدى يوفورزة بعنوان: للميتافيزيقا والأدب، مجلة الأزمنة الحديثة، أبريل ١٩٤٩، ص ١١٦٣.

(106) Sartre, J.P.: Literary and Philophosical essays, op.cit., pp. 88, 90.

(107) Sartre, J.P.: Sit. I, Gallimard, Paris, 1947, pp. 37, 39, and picon, G.: Panorama des idea's contemporines , pp. 422, 423.

عن : هلال: النقد الأدبي الحديث: مصدر سابق، ص ٥٦٩.

(١٠٨) هذه الفترة تتعلق بأن استعمال المستر وكلموا للزمن غير واضح في التترجمة (الإجليزية) فالزمن الماضي البسيط في الفرنسية Simpl Past في الغالب لا يستعمل في المحادثة Conversation أنه يستعمل بالتحديد في الرواية، والمعادل الفرنسي للماضى (في الإنجليزية) هو للضارع التلم (تعلق للترجمة إلى الإنجليزية انظر:

Sartre, J.P.: Literary and philosophical essays, op.cit., p. 36.

. (١٠٩) Ibid; p. 90.

. Ibid; p. 84.

. ١١١.

- (١١٢) كرانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ٩٤، ٩٥.
- (113) Sartre, J.P.: *Literary and Philosophical essays*, op.cit., pp. 34, 35.
- (١١٤) دوليه، روبر: كلمو وللمرد، ترجمة سهيل إدريس، دار العالم للملايين، بيروت، طبعة الأولى، ١٩٥٥، ص ٦٤.
- (١١٥) نفس المصدر، ص ٦٦.
- (116) Sartre, J.P.: *Literary and Philosophical essays*, op.cit., p. 35.
- (١١٧) الكردى، محمد: سارتر وجنيه، أو الشعر والحربة، مصدر سابق، ص ٣٩.
- (118) Sartre, J.P.: *L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, NRE, Gallimard, Paris, 1971, p. 560.
- Sec: Caws, p. : Sartre, op.cit., p. 194.
- (١١٩) سارتر، ج.ب.: سارتر يقلم سارتر، في «دفاع عن المثقفين»، مصدر سابق، ص ٢٧٣.
- (١٢٠) للمصدر السابق: ص ٢٨٣.
- (١٢١) المصدر السابق: ص ٢٨٤.
- (122) Caws, p. : Sartre, op.cit., p. 195.
- (١٢٣) وهبة، مراد، آخرون: ملف عن سارتر، مصدر سابق، ص ٣٣.
- (١٢٤) فيشر، أرنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٩١.
- (١٢٥) للمصدر السابق ص ٩٠.
- (١٢٦) نفس المصدر ص ١٠٠، ١٠١.
- (١٢٧) فلوير، جوستاف: معلم بوفاري، ترجمة محمد منلوع، ج ١، ج ٢، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٨، نص المحاكمة في نهاية الجزء الثاني.

نتائج البحث

نتائج البحث

بعد أن درسنا الخطوط الأساسية لأفكار «سارتر» الجمالية في الأدب والفن، فإننا نود أن نجيب على الأسئلة التي طرحناها عندما شرعنا في بحث هذا الموضوع وهي كالآتي :

هل تطورت أفكار «سارتر» خلال حياته الفكرية ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب ففي أى اتجاه كان هذا التطور ؟ هذا أولاً .

وثانياً : إذا كان «سارتر» قد ربطته علاقته ما بالماركسية، فهل تأثر في أفكاره في الأدب والفن بالفكر الجمالي الماركسي ؟ وإلى أى مدى كان هذا التأثير ؟

وسوف نحاول الإجابة على هذه الأسئلة معاً .

لقد لاحظنا بدايةً، أن الفكر الجمالي للمفكر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفكر الفلسفي لنفس المفكر، وكان واضحاً في أمثلة «أفلاطون» و«كانت» وغيرهما، وهذا هو ما دفعنا إلى دراسة فكر «سارتر» الفلسفي بدايةً، حتى يكون معيناً على كشف بعض اللبس والغموض في فكره الجمالي.

وقد لاحظنا أن «سارتر» في فلسفته قد بدأ مرتبطاً بالاتجاه الفينومينولوجي لـ «هوسرل» ولكن من خلال (مارتن هيدجر) بدرجة أكبر، كما أنه كان ناقدًا لعلم النفس التحليلي (الفرويدى) محاولاً الاتجاه بعلم النفس منحي وجودياً، وفي تلك الفترة لم تكن في كتاباته الفلسفية تأثيرات فلسفية ماركسية، ولكن بعد الحرب، وبعد انغماسه في المقاومة، بدأ يظهر لديه اتجاهًا نحو المجموع، واتخلى (بتدرج) عن الذات للفلقة)، والتوجه نحو المسئولية،

والتخلي عن المجانية، إلى أن كتب فى المادية والثورة محددا موقفه من الفكر الماركسى، مؤيدا «المادية التاريخية» وفلسفة «كارل ماركس» دون سواء من أتباعه، حتى رفيقه مؤسس الماركسية معه (فردريك إنجلز)، ورافضا تطبيق قوانين الجدل على عمليات الطبيعة، ورافضا أفكار «لينين» عن نظرية الانعكاس وعلاقتها بنظرية المعرفة، ويتطور الأمر إلى أن يصل فى نقد العقل الديالكتيكي إلى رؤية الماركسية كفلسفة العصر، وكافة الأفكار الفلسفية إما تعيش عليها، أو تضادها، ويتجه فى تحليله للحرية إلى مفهوم (النزعة) وبذلك يكون قد أخذ بأهم الأفكار الماركسية، وإن كان لا يزال يرفض تطبيق الجدل على القوانين الطبيعية، ناعثا لقاء «ماركس» مع إنجلز بأنه «مشغوم»، والماركسيين الحاليين فى الأحزاب الشيوعية (بالمدرسين) أو (الرسميين).

وفى خلال تلك الفترة - كما أوضحنا فى الفصل الأول - كانت المعارك والمصالحات والاتفاقات، لا تفكك تنتهى حتى تبدأ مع الماركسيين، والشيوعيين.

وقد لمستا تطورا فى أفكار «سارتر» من المجانية والحرية الفارغة، إلى المسؤولية، ومن الذات الفردية، إلى «التنحن»؛ ومن الموقف المتأمل، إلى الموقف الفعال والعملى، وللمارس، وكان للماركسية دورا فعالا، وصل إلى حد تبنيه للمقولات الماركسية واتخاذ مواقف أكثر راديكالية من موقف بعض الأحزاب والأشخاص ذوى الاتجاهات للماركسية.

وإذا كان المفكر الجمالى يتأثر بالفكر الفلسفى، والمواقف التى يمر بها الفيلسوف عبر حياته الفكرية، فإن «سارتر» يعد مثالا رائعا لذلك، إذ كانت آراؤه وأفكاره فى الأدب والفن، وثيقة الصلة بفلسفه وتطورها، ومواقفه فى

الحياة الاجتماعية والسياسية.

وقد تطورت أفكار «سارتر» فى الأدب والفن خلال مرحلتين رئيسيتين:
(أ) الآراء المبكرة، وهى تمثل أفكاره فى «التخيل» و«التخيل»
وكتابات الأدبية فيما قبل الحرب.

(ب) الالتزام والفن والمجتمع، وهى تمثل أفكاره فى الفترة اللاحقة
للفترة السابقة، والتى امتدت من «ما الأدب؟» إلى وفاته عام
١٩٨٠.

وسوف نشير إلى كل مرحلة، على حدة فى خطوطها العريضة.

(أ) الآراء المبكرة :

وقد بدأت آراء سارتر بأن وجه انتقاداته للآراء السابقة عليه، وألقى رأينا
أنها لم تكن انتقادات صلبة، نظراً لأنه قدم الفلاسفة السابقين عليه فى
مقدمة قصيرة، ودون مراجعة دقيقة لأعمال الفلاسفة الذين انتقدوا.

وبعد ذلك عرض رأيه فى الصورة، فرأى أنها قصيدية، وهى صورة لشيء
ما، لأنها مركبة من حامل للقصيدة كوسيط لعلاقة بين الوعى وموضوعه،
والصورة تتمثل للوعى مباشرة، وموضوعها فى حكم المعلوم، أى موضوع
غائب، وأخيراً فهى تلقائية، تتكون فى مواجهة الشيء الذى يكون غير حاضر.

أما التخيل فيتركب من ثلاثة عناصر هى الفعل والموضوع. والمحتوى:
التمثلى للموضوع، والتخيل يتميز عن التفكير، فى أن التفكير جنس، بينما
التخيل نوع من هذا الجنس، ويربط بين التخيل والحرية.

وتأسيساً على ذلك، فقد رأى أن الموضوع الجمالي، موضوع متخيل، إنه ينفي الواقع ويجعله متعالياً، ونقطة التماس بين الموضوع الجمالي، والموضوع الواقعي هي المادة التي تساعد عن طريق التشابه على الربط بين الواقعي والتخيلي، والجمال قيمة لا يمكن أن تنطبق إلا على ما هو متخيل. وهذا يأخذنا إلى الاعتقاد بأن الفن لا واقعي، وأيضاً متناقض، وجميع الفنون (الشعر، القصة، الدراما، الرواية والفن التشكيلي) وغيرها جميعاً لا واقعية وإذا كان الموضوع الجمالي لا واقعي، فإنه يعارض أيضاً كل ما له صلة بالواقع، بل يجزم بأن واقع ليس جميعاً بالمرّة، وهذا يأخذنا إلى التعارض مع الموضوع الأخلاقي لأن الجميل لا تقع له، عكس الأخلاقي، وقد أقام «سارتر» نظريته هنا في الفن على أساس هذا التعارض، وهذا انتفت كل امكانية للالتزام، أو الربط بين الفن والمجتمع.

وأيضاً، كما أقام «سارتر» التعارض بين الواقعي، والتخيلي، فقد أقام تعارضاً بين «المدرّك» والتخيل، وفصل بين الشكل والمضمون، وإن كان قد حاول الربط بينهما عن طريق العلم والحرية، جعل المحتوى الأساسي لكل عمل فني هو الحرية، وهذه الحرية هي لا وجود - في - العالم أي أنها لا وجود في عالم الإدراك، وهنا ربط بين الحرية، و«المدرّك»، أي بين المحتوى (الحرية)، والشكل (المدرّك). وإن كان «سارتر» لم يعط هذه النقطة ما لها من أهمية بالغة.

وقد تجلّى تطبيق «سارتر» لهذه الآراء. في الفترة المبكرة من كتاباته الأدبية، فكان الحل الجمالي والخلاص بالفن، بما يعني الابتعاد عن الواقع، في «الغثيان»، وفي القصص القصيرة كانت سيادة بعض الأفكار المثالية، أو

القدرية، وتأثيرات «سريالية» أو «فرويدية» (رغم معارضته الشديدة لفرويد) وكذلك في تكريس مفهوم العزلة، و«الجحيم هو الآخرون» في «الأبواب الموصدة» وإن كانت قد ظهرت في فترة متقدمة نسبياً، وفي تعاطفه الشديد مع «دوس باسوس» وعالمه «العريب» لـ «كامو» وإعجابه بـ «فوكتر» وإن كان لم يقتنع بميتافيزيقاه.

(ب) الالتزام، والفن والمجتمع:

بعد الحرب، حدث تغير أساسي في فكر «سارتر» الجمالي، فوضع كتابه «ما الأدب؟» ومقالة عن «تأميم الأدب» و«الأدب الملتزم» في الأزمنة الحديثة ثم دراسة عن «بودلير»، وفي هذه البداية، طرح «سارتر» مفهوم الأدب الملتزم فارباضاً الالتزام على الأديب دون سائر الفنانين، وقد انضحت في أفكاره هذه عدة نقاط هامة :

١ - تأكيد «سارتر» على دور الأديب، وعلاقته بالجمهور، وموقفه من عصره، ومجتمعه، ومسؤوليته بصفته كاتباً تجاه هذا كله، لأن هدف الأدب هو الحرية.

٢ - عدم التزام الشعر والفنون المختلفة - عدا النثر - لأن الشعر وهذه الفنون لا تهدف إلى الحرية، وتلتقي مع التخيلي، أي اللا واقعي، كما أن الشعر (يخدم اللغة) عكس النثر الذي (يستخدم) اللغة، وعالم الفنون هو عالم التخيل وليس الواقع.

٣ - سلك «سارتر» في أدبه «الروايات، والمسرحيات» دور الأديب الملتزم، وأكد في نقده، أو محاضراته (عن الأدب، أو الأديب) هذا الدور.

ويتضح مما سبق أن «سارتر» قد قلب أفكاره رأساً على عقب، فبعد أن

كان يعارض الموضوع الجمالى، بالموضوع الأخلاقى، صار الأدب الملتنزم مؤكداً للبورجوازية الأخلاقى فى المجتمع، وبعد أن كان يرى الفن ضد ما هو (واقعى)، صار الأدب يلعب دوراً خطيراً فى تغيير الواقع، وتحريكه، وتطويره.

ولكنه فى نفس الوقت أبقى على الدور اللاواقعى للفن ممثلاً، فى الشعر، والفنون المختلفة وبذلك يكون «سارتر» قد قلب مفهومه عن الفن فى عالم الأدب فقط دون عالم الفن أو الشعر.

* هل تطورت أفكار «سارتر» إذن، وإلى أى اتجاه؟

لقد تغيرت أفكاره من المجانية، إلى المسؤولية، ومن الحرية الفارغة، إلى الحرية المرتبطة بالعصر والمجتمع، واتجهت من اللاواقعى، إلى الواقعى ومن التعارض بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى إلى التطابق بينهما خاصة فى مجال «النثر»، وانتقل من الموقف الهارب، المتأمل، إلى موقف الفعل المسئول، ولكن هنا التطور لم يكن فى خط مستقيم، متجهاً من الموقف إلى نقيضه، وإنما كانت تعثره أحياناً انتكاسات أو انكسارات، فبينما تمثل «الغثيان» و«إيروسترات» موقف «سارتر» الجمالى بتفائه وتخلصه من كل ما هو واقعى، فإننا فى هذه الفترة نجد أن «طفولة زعيم» و«الفرقة» توجد بهما مواقف يمكن أن تمثل رة أكثر تقدماً فى الاتجاه نحو المسؤولية - إلى حد ما - كما تشكل مسرحية (الأبواب الموصدة) انتماءً إلى المرحلة المبكرة رغم أنها جاءت بعد (الذباب) التى مثلت الانتقال الجدى من المجانية إلى المسؤولية - أو بملامة هذا الانتقال على نحو أدق.

وكذلك بعد أن أصغر «سارتر» مواقف - الجزء الثانى - الذى طرح فيه مفهوم الالتزام، فإننا نراه يشيد «بجان جينيه»، الذى وجد خلاصه فى الفن،

وفي التفرد، والذي يمثل نشاطاً في كتابات «سارتر» في نفس المرحلة .

* هل تأثر «سارتر» بالفكر الجمالي للماركسي ؟ وإلى أى مدى ؟

بداية فإننا نود أن نشير إلى أنه لا يوجد، من يمكن أن نجده ممثلاً للفكر الجمالي الماركسي، تمثيلاً دقيقاً، وإنما توجد آراء لفلاسفة ماركسيين، في الجمال (أو الأدب والفن) ، ولذا فإن هذا الحذر في التعامل مع هذه النقطة، يفيدنا كثيراً في العلاقة بين «سارتر» والماركسية في هذا المجال .

ويمكن أن نرصد هذه العلاقة خلال مرحلتى «سارتر» الأساسيتين :

(١) خلال مرحلة الكتابات المبكرة :

في هذه الفترة نلاحظ أن «سارتر» كان مناقضاً للماركسية في ما يأتي :

١ - حين رأى أن الفن (لا واقعى) في حين ترى الماركسية (على اختلاف مفكراتها) أن الفن واقعى - (ولذا كان هناك من يوسع من مفهوم الواقعية من الماركسيين، كما أنه يوجد - «فيشر» على سبيل المثال - الذى طرح مفهوم الفن الاشتراكى، كمفهوم أوسع من الواقعى) فإن هذا لا ينفي التعارض، لأن هذه الآراء على اختلافها، تقوم على أساس نظرية الانعكاس اللينينية، والتى كان يرفضها «سارتر» .

٢ - إقامة التعارض بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى، وربط الفن بما هو (غير نفسى) ، على نقيض أغلب الآراء الماركسية التى ترى أن للفن دوراً اجتماعياً وأنه وثيق الصلة بالواقع - حتى الآراء التى توسع مجال الواقعية، ترى أنه (أى الفن) له صلة بالواقع، وليس مضاداً له - كما رأى «سارتر» .

٣ - التعارض الذى وضعه «سارتر» بين المدرك والمتخيل (وإن كان عدم إيضاحه للعلاقة بشكل مفصل هو الذى جعل إقامة مقارنته مع الماركسيين أمراً ناقصاً، لأنهم - أى الماركسيين - اهتموا بهذا الموضوع بتفصيل شديد، واستجلوا تناقضاته) وقد التقى «سارتر» مع الماركسيين، فى أنه جعل الصورة، صورة لشيء، وإن كان منطلق «سارتر» فى هذا قد جاءه من «هوسرل» الذى كان يرى أن الوعى وعى بشيء ما - كما أوضحنا ذلك فى الفصل الثانى - ولم يكن التأثير على «سارتر» ماركسياً هنا.

وبهذا فإننا يمكننا القول بأن «سارتر» فى المرحلة المبكرة لم يكن قد تأثر بعد بالفكر الماركسى فى آرائه عن (الأدب والفن) وإن كان تحت تأثير الاتجاه الفينومينولوجى.

(ب) فى الالتزام، والفن والمجتمع:

لقد اتفق «سارتر» مع الآراء الماركسية بشكل عام فى :

- ١ - التزام الأديب، وارتباطه بعصره، ومجمعه وعملية التغيير الاجتماعى.
- ٢ - دفاع الأدب عن المضطهدين، والمقهورين، والمستغلين، والدفاع عن الحرية.
- ٣ - الربط الوثيق بين الأديب والجمهور، والذى وصل لدى «سارتر» هو اكتمال العمل الأدبى بالقراءة، وتحديد الكاتب عن طريق الجمهور وهو موقف أبعد مما يراه بعض الماركسيين.

٤ - موقف «سارتر» من بعض المدارس الأدبية ، كموقفه الحاد من اتجاه (الفن للفن) ، ورغم أنه لم يفضله ، بدقة إلا أنه كان مشابهاً لموقف أغلب الماركسيين ، وكذلك موقفه من «السريالية» الذى اتفق مع الماركسيون جميعاً ، علما من يوسعون مجال الواقعية إلى حد احتوائها المدارس الحديثة المعاصرة ، والسرياليون والثرؤتسكيون ، كذلك فى موقفه من بعض المدارس المعاصرة .

وقد اختلف مع الماركسيين بشكل عام فى :

١ - رفض التزام الشعر والفنون المختلفة (وإن كان هناك من الماركسيين من تعامل مع الشعر أو الموسيقى معاملة تختلف عن النثر) إلا أنهم جميعاً يرون أن الفن جزء من البناء الفوقى وما يسرى على أحد الفنون يسرى على غيرها .

٢ - فهم معنى الالتزام ومعياره إذ استنتج «سارتر» من طبيعة الأدب ، ورفض الالتزام الحزبى أو بمؤسسة معينة الأمر الذى اختلف فيه مع الماركسيين الرسميين وإن كان قد وافق عليه «مايكوفسكى» و«تروتسكى» وفيشر و«جارودى» وغيرهم .

٢ - فى موقفه من بعض المدارس إتنا نجد ، على سبيل المثال ، يتخذ موقفاً حاداً من الرومانتيكية كأدب استهلاك ، ولكن الماركسيين - بشكل عام - يرون أن الرومانتيكية تنقسم إلى رومانتيكية ثورية ورومانتيكية رجعية ، وبالتالي كان موقفهم من الرومانتيكية فيه اختلاف مع موقف «سارتر» من هذه الجهة .

هذا وقد تأثر «سارتر» في هذه الفترة بالفكر الماركسي وذلك نتيجة لتبنيه لمواقف وأفكار فلسفية ماركسية، وعلاقته السياسية مع الماركسيين (سواء بالانفاق أو الاختلاف) وقد انضج ذلك في نقاط اتفاقه مع الماركسيين بشكل عام واتفاقه مع بعض النقاط مع أكثرهم راديكالية أو اهتماماً عن المواقف الرسمية (الحفاظة)

ولكن هل يمكن القول بأن «سارتر» كان ماركسياً في طرحه لمفاهيمه في الأدب والفن، إن كنا لا نستطيع أن نصف «سارتر» في فلسفته بصفة الماركسية فإننا هنا أيضاً لا يمكننا أن نصف بها، وذلك للأسباب الآتية :

١ - لا يوجد موقف «ماركسي» موحد يمكن الاستناد إليه فننسب إليه «سارتر» .

٢ - كان «سارتر» نمطاً فريداً لا يمكن وضعه في قالب معين أو قالب جامد، وربما كان ذلك نتيجة لتناقضه الأصيل، والذي جاء نتيجة لكونه كان يجمع العديد من التناقضات من الموقف الفينومينولوجي إلى الانشغال بالسياسة والفرق في الحياة العامة والتعامل مع أدوات فنية وفكرية مختلفة مما جعل أفكاره تركيبية ، ولا يمكن ردها إلى شيء واحد من هذه وإنما إليها جميعاً.

٣ - قد نجد في هذه الفترة الاقتراب بين «سارتر» والماركسية (أو الماركسيين في حدودهم العامة) ولكن هذا أيضاً يضطرنا إلى نسبة «سارتر» في كل نقطة من نقاط تفكيره الجمالي إلى أجد الاتجاهات للماركسية ، كان يكون مع «الراديكاليين» في طرحه لمفهوم ومعنى الالتزام ، بينما مع الرسميين في موقفه من المدارس والاتجاهات المعاصرة الخ... ولكن يظل عدم التزام الشعر والفنون ميزة خاصة «بسارتر» نفسه.

وهنا فإننا نصل إلى أن «سارتر» في علاقته بالفكر الماركسي في حياته الفكرية كان يطبق عليه ما رآه هو ، حين رأى أن الفكر المعاصر إما أن يقف ضد الماركسية أو يكون متكاملًا معها، وقد كان «سارتر» في ذلك يصف حالته خير وصف فقد كان في البدء، يؤسس أفكاره على أرض تختلف في أساسها مع الفكر الماركسي ثم انتقل إلى الالتقاء مع الماركسية في بعض الأفكار الجمالية الهامة ، ولكنه لم يكن متطابقًا معها (خاصة أن الماركسية لم تعد ماركسية واحدة في هذا العصر) ، كما لم يتطابق تطابقًا تامًا مع اتجاه منها، وإنما كان موقفه يحمل التأثير الماركسي إلى جانب كونه مشدودًا إلى المرحلة المبكرة في حياته في بعض الأفكار (الموقف من الشعر والفنون ... الخ) هذا هو الموقف «السارترى» إن صح القول.

ملاحظات :

ونحن نلاحظ بناءً على هذه العلاقة المركبة بين «سارتر» وأفكاره من جهة وبين الماركسية من جهة أخرى، أن «سارتر» كان نتيجة لذلك واقعًا في بعض التناقضات :

١ - رغم أنه طرح مفهوم التزام إلا أنه لم يحاول أن يقدم نظرية متكاملة في ذلك معتمدًا على أن هذا المفهوم واضح ولا لبس فيه - رغم أنه هو نفسه كان شاهداً على ذلك (بدليل اختلاف هذا المفهوم في بعض الجوانب بينه وبين الماركسيين).

٢ - مع أنه رأى أن الشعر لا يلتزم إلا أنه كان يريد من «بودلير» أن يكون كاتباً اشتراكياً من الدرجة الثالثة على أن يكون شاعراً غنائياً من الدرجة

الأولى، ولأنه تناسى أن «بودلير» شاعرًا، ولو كان فطن إلى الأمر ما كان طلب منه - وفقًا لرأيه في عدم التزام الشعر، وكون الشعر لا يهدف إلى الحرية - أى يكون له موقفًا من مجتمعه أو عصره، وكان موقف «بودلير» الجمالى يعتبر متسقًا مع آراء «سارتر»، ولكن «سارتر» كما نسى أن «بودلير» شاعر، نسى أيضًا أن الشعر لا يلتزم وفقًا لآرائه هو - أى «سارتر» .

٣ - مثل إعجاب «سارتر» بـ «جينيه» تعسفًا خاصة أن هذا جاء في الفترة الخلقية كان «سارتر» يطرح فيها مفاهيمه عن علاقة الأدب بالمجتمع بالحاح شديد، وكان أدب المواقف قد وصل لديه إلى الذروة (خاصة إذا علمنا أن هذه الفترة كانت فترة «الشيطان والرحمن») .

٤ - بالإضافة إلى التناقضات السابقة وغيرها مما طرقتنا - خلال البحث - يتضح أن «سارتر» فى آرائه الأدبية والفنية ومواقفه، كان يتجاذبه اتجاهان مختلفان هما الاتجاه الوصفى الفينومينولوجى، والفكر الماركسى بمواقفه.

والجدير بالذكر أن «سارتر» كان فى محاولته وضع الإنسان فى الفكر الماركسى كان يحاول الربط - بطريقته - بين الاتجاهين، ولذا كان هو شيئًا آخر غير الفينومينولوجيين، أتباع «هوسرل» المخلصين لمنهجهم، وغير «الماركسيين» أتباع الفكر الماركسى اللينينى (فكر ماركسى - إنجلز، ولينين) مع فهمهم بطرق مختلفة.

لقد كان «سارتر» مفكراً يحمل في داخله تناقضاً حاداً وصل إلى الرغبة في الجمع بين الشيء وتقيضه، وهو في ذلك أشبه بهذا العصر، وبذلك صدق قول «إيريس مورديخ» أن تعرف شيكاً عن «سارتر» ، يعني أن تعرف شيكاً عن هذا العصر فقد كان شاهداً على العصر، وفي نفس الوقت عاصفة عليه.

أهم المراجع

- ١- مراجع عربية ومترجمة إلى العربية.
- ٢- مراجع انجليزية ومترجمة إلى الانجليزية.

المراجع العربية

الكتب والمقالات :

- ١- ابراهيم، زكريا : برجسون، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٩ .
- ٢- _____ : دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج١ ، مكتبة مصر، ط١ ، القاهرة، ١٩٦٨ .
- ٣- _____ : كانت، أو الفلسفة النقدية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، دت.
- ٤- _____ : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، دت.
- ٥- _____ : الفنان والانسان، مكتبة غرب، القاهرة، ١٩٧٣ .
- ٦- _____ : مشكلة الانسان، مكتبة مصر، القاهرة، دت.
- ٧- _____ : مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦ .
- ٨- أبو ريان، محمد على : تاريخ الفكر الفلسفي، الفلسفة الحديثة، دار الكتب الجامعية، الاسكندرية، ١٩٦٩ .
- ٩- _____ : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، ط٥ ، الاسكندرية، ١٩٧٧ .
- ١٠- امسكنر، أمير : سارتر ومسرح المواقف، ضمن (سارتر مفكرا وانسانا) ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ .
- ١١- _____ : النقد ونظرية الأدب السارتري، ضمن، (سارتر مفكرا وفلسفا)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ .
- ١٢- الأهواني، أحمد توفاد : أفلاطون، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١ .

- ١٣- ألبيريس، ر. م : سارتر والوجودية، ترجمة مهيل ابريس، تقديم عبد الله عبد الغليم، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٥٤.
- ١٤- البدي، عبد الفتاح : اجتماعات الفلسفة المحاصرة، النذر القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.
- ١٥- _____ : فلسفة الجمال، دار المعارف بالاسكندرية، الاسكندرية، ١٩٧٨.
- ١٦- _____ : هيجل، دار المعارف بمصر، القاهرة، دت.
- ١٧- الشاروني، حبيب : بين برجسون وسارتر، أزمة الحرية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٣.
- ١٨- _____ : الوجود والجدل في فلسفة سارتر، منشأة المعارف، الاسكندرية، دت.
- ١٩- ابريس، هائلة مطرجي : نظرات في المسرح الفرنسي الحديث، مجلة الآداب، ع١، يناير، ١٩٥٧، ط١، بيروت، ١٩٥٧.
- ٢٠- المشري، جلال : مسرح للواقف عند سارتر، الفكر للمعاصر، ع ٢٥، مارس، ١٩٦٧، ط١، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٢١- الحفنى، عبد المنعم : جان بول سارتر، الفلسفة، الحياة، الأدب، ط١، دار الفكر، ط١، القاهرة، ١٩٦٣.
- ٢٢- الكردى، محمد على : سارتر وجينيه، أو الشر والحرية، مجلة عالم الفكر، المجلد الثانى عشر، ع٧، مطبعة حكومة الكويت، سبتمبر، ١٩٨١.
- ٢٣- بدوى، عبد الرحمن : الانسانية والوجودية في الفكر العربى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧.

- ٢٤- _____ : دراسات في الوجودية، دار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٧٣.
- ٢٥- _____ : الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٥.
- ٢٦- _____ : سارتر وتطور فكره السياسي، مجلة الهلال، ع٧، فبراير، ١٩٦٧،
دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٢٧- _____ : نيته، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٥٤.
- ٢٨- بلدي، نجيب : ديكارت، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٩.
- ٢٩- بليخانوف، جورج : تطور النظرة الواحدية للتاريخ، ترجمة محمد مسعير مصطفى، دار
الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٩.
- ٣٠- _____ : الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة
للطبع والنشر، ط١، بيروت، نوفمبر، ١٩٦٧.
- ٣١- _____ : قضايا أساسية في الماركسية، ترجمة حنايود، دار دمشق للطباعة
والنشر، دمشق، ١٩٦٣.
- ٣٢- بور، ميرمورا : الخيال الرومانسي، ترجمة ابراهيم الصوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
ط١، ١٩٧٧.
- ٣٣- بوليتزر، جورج : المادية وللثالية في الفلسفة، ترجمة وتعليق اسماعيل المهدي، دار
الكتاب العربي بمصر، القاهرة، ١٩٥٧.
- ٣٤- بروس، سان جورج : رسالة الشاعر، مجلة الآداب، ع٧، ١٩٦٠، دار الآداب، بيروت،
١٩٦٠.
- ٣٥- بريه، أميل : اتجاهات الفلسفة المعاصرة، ترجمة محمود قاسم، مراجعة محمد محمد
القصاص، دار الكشاف، بيروت، والاشتراك مع ادارة الثقافة وزارة.

الثروة والتعليم بمصر (القاهرة)، ١٩٥٦.

٣٦- بيا، بسكال : يودير بقلمه، ترجمة صلاح ليكي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٦٩.

٣٧- بيري، والف هارتون، آفاق القيمة، ترجمة عبد المحسن عاطف سلام، مراجعة محمد علي الوهان، تقديم زكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، (القاهرة، نيويورك)، ١٩٦٨.

٣٨- تاجليانجو، جويد موروجو : سارتر والأدب والشعر، ضمن (سارتر عاصفة على العصر، ترجمة وتلخيص) مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٦٥.

٣٩- توغ، ماوتسي : مشاكل الأدب والفن، ترجمة كمال عبد الحليم، دار الفكر، القاهرة، فبراير، ١٩٥٦.

٤٠- تليمة، عبد المنعم : مقدمه في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣.

٤١- جارودي، روجيه : واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حنادة، دار الكتب العربي، ١٩٦٨.

٤٢- جرين، مارجوري : هيلجر، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧.

٤٣- جريه، آلان روب : نحو رواية جلجلة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس هوض، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت.

٤٤- جولفييه، ريجيسى : المذاهب الوجودية، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة محمد عبد الهادى
أوريدة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت.

٤٥- جيهو، ج.م : مسائل فى فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامى الدروبي، دار الفكر العربى،
القاهرة، د.ت.

٤٦- جيلار، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية، الاجلوال المصرية، القاهرة،
١٩٧٠.

٤٧- دافيلروف، يورى : الفن والثورة، ترجمة سامى الرزاز، دار الثقافة الجديدة، القاهرة،
١٩٧٨.

٤٨- ديجوار، سيمون : قوة الأشياء، جزعان، ترجمة عائدة مطرجى ادريس، منشورات دار
الاداب، بيروت، ١٩٦٥.

٤٩- _____ : واقع الفكر اليميني، ترجمة جورج طرايشى، دار الطليعة، بيروت،
١٩٦٥.

٥٠- ديكرت، رينيه : التأملات فى الفلسفة الأولى، ترجمة وتقديم، عثمان أمين، الاجلوال
المصرية، ط١، القاهرة، يناير، ١٩٦٨.

٥١- دوليه، روبر : كامو والمتمرد، ترجمة سهيل ادريس، دار العلم للملايين، ط١، بيروت،
١٩٥٥.

٥٢- ديكون، لوك : بودلير - ترجمه وقدم له كميل قيصر داغر المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، بيروت، يوليو، ١٩٧٦.

٥٣- دوى، جون : الفنى خيرة، ترجمة زكريا ابراهيم، مراجعة زكى نجيب محمود، دار
النهضة العربية، القاهرة، مؤسسة فرنكلين، بيروت، يوليو، ١٩٧٦.

- ٥٤- رجب، محمود : الأسس الميتافيزيقية لانتولوجيا سارتر، ضمن (سارتر مفكراً ونساقاً)، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٥٥- ريد، هيربرت : الفن والمجتمع، ترجمة فارس مترى ضاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥.
- ٥٦- زكريا، فؤاد : اسينوزا، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٢.
- ٥٧- _____ : الانسان فى فكر سارتر، مجلة العربى، الكويت، يوليو، ١٩٨٠.
- ٥٨- _____ : دراسة جمهورية أفلاطون، وزارة الثقافة، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٥٩- _____ : النظريات اليونانية فى فلسفة الفن، مجلة المجلة، ع ٩٣، سبتمبر ١٩٦٢، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٤.
- ٦٠- _____ : نهضة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٦.
- ٦١- _____ : الجدول والوجودية والمركسية، مجلة الفكر المعاصر، ع ٦٤، أغسطس ١٩٦٥، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٥.
- ٦٢- سارتر، جان بول : الاستعمار الجديد، ترجمة جورج طرابيشى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- ٦٣- _____ : تأميم الأدب ضمن الأدب للترجم، مواقف ١، ترجمة جورج طرابيشى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- ٦٤- _____ : البنى الفاضلة وموتى بلايبور، ترجمة سهيل اندريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- ٦٥- _____ : تعالى الأنا موجود، ترجمة حسن حنفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٧.

- ٦٦- _____ : تقديم الأزمنة الحديثة، ضمن الأدب للمترجم، (مواثيق ١)، ترجمة جورج طراييشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- ٦٧- _____ : الحزن العميق، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- ٦٨- _____ : اللباب، ترجمة محمد الطيب، مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ.
- ٦٩- _____ : اللباب، ترجمة محمد القصاص، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٧٠- _____ : دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طراييشي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٣.
- ٧١- _____ : سجناء الطونا، ترجمة عبد المنعم الحفني، دار الفكر، القاهرة، بدون تاريخ.
- ٧٢- _____ : سنّ الرشد، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- ٧٣- _____ : الشيطان والرحمن، ترجمة عبد المنعم الحفني، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ.
- ٧٤- _____ : الفتيان، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت الطبعة الثانية، ١٩٦٤.
- ٧٥- _____ : قصص سارتر، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- ٧٦- _____ : ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١.

- ٧٧- سارتر، ج. ب. : مسغولية الكتاب، ضمن : بلوك، هاسكل & سانشو، هيرمان : الرؤيات
الابلاعية، ترجمة أسعد حلوم، مراجعة محمد مندور، مكتبة نهضة
مصر بالفيضان، القاهرة، ١٩٦٦.
- ٧٨- _____ : للممثل كين، ترجمة عبد المنعم الحفني، دار الفكر، القاهرة، بدون
تاريخ.
- ٧٩- _____ : مسرحيات سارتر، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، بدون
تاريخ.
- ٨٠- _____ : مواقف ٢، جمهورية الصمت، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب،
بيروت ١٩٦٥.
- ٨١- _____ : مواقف ٤، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- ٨٢- _____ : مواقف ٢، ترجمة عبد الفتاح النيلي وجورج طرابيشي، دار الآداب،
بيروت، ١٩٦٦.
- ٨٣- _____ : مواقف ٦، شبح ستالين، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب،
بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٥.
- ٨٤- _____ : نظرية الانفعال، دراسة في الانفعال الفينومينولوجي، ترجمة هاشم
الحسيني، دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ.
- ٨٥- _____ : الوجود والعلم، بحث في الأنطولوجيا الظاهرية، ترجمة عبد الرحمن
بلوي، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥.
- ٨٦- _____ : نقد العقل التجديلي، للماركسية والوجودية (مشكلة المنهج)، ترجمة عبد
المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٧.

- ٨٧- _____ : الوعي الطبقي عند قلوبير، الطليعة أعداد، ١٩٦٦، ١٩٦٧، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٦٦، ١٩٦٧.
- ٨٨- _____ : وقف التنفيذ، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- ٨٩- ستالين، جوزيف : للمادة الديالكتيكية وللمادة التاريخية، دار دمشق، دمشق، دار ابن سينا (بيروت)، د.ت.
- ٩٠- سوف، مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، ط٢، القاهرة، ١٩٥٩.
- ٩١- سيف، لوسيان : معارض سارتر، رذر على كتاب، «نقد العقل الديالكتيكي»، مجلة الهلال، ع٢. فبراير ١٩٦٧، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٩٢- شكبير، ولیم : هعلت، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٩٣- طرايشي، جورج : سارتر والماركسية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٤.
- ٩٤- عبد المطلب، على : سورين كير كجارد، مؤسس الوجودية للسيحية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٧٩.
- ٩٥- _____ : مشكلة الإبداع الفني، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، ١٩٧٨.
- ٩٦- عزت، عبد المنير : الفن وعلم الاجتماع الجمالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- ٩٧- قام، لطفي : المسرح الفرنسي المعاصر، النار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- ٩٨- فال، جان : الفلسفة الوجودية، ترجمة تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٨.

- ٩٩- فلاحيان، جورج : حول الفن الحديث، ترجمة كمال الملاح، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة، تي وورك، ١٩٦٢.
- ١٠٠- فنكلشتين، سيدني : الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد النعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- ١٠١- فيشر، لرنست : ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- ١٠٢- فولكبي، بول : هذه هى الوجودية، ترجمة محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٣.
- ١٠٣- فيرلييل، ج : الأدب والفن والاشتراكية، ترجمة عبد النعم الحفنى، مكتبة مدبولي، ط٢، القاهرة ١٩٧٧.
- ١٠٤- فضل، صلاح : منهج الواقعية فى الإبداع الادبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨.
- ١٠٥- كامل، فؤاد : الغير فى فلسفة سارتر، دار المعارف، القاهرة، دت.
- ١٠٦- كامو، ألبر : اسطورة سيزيف، ترجمة عبد النعم الحفنى، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، دت.
- ١٠٧- _____ : للتمرد ترجمة عبد النعم الحفنى، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، دت.
- ١٠٨- _____ : الغرب، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٠.
- ١٠٩- كاتالبا، جان : الوجودية ليست فلسفة إنسانية، ترجمة محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٥٤.

- ١١٠- كراستون، موريس : سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة مجاهد عيد المنعم مجاهد، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٥.
- ١١١- كروشه، بنتو : الجمال في فلسفة الفن، ترجمة سامي النوروي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٤٧.
- ١١٢- لختهايم، جورج : لوكاش ترجمة أسعد مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣.
- ١١٣- لوفاتر، لوك : سارتر والفلسفة، ترجمة حنا دميان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٤.
- ١١٤- لوفاتر، هنري : في علم الجمال، ترجمة محمد عيتاني، دار المحجم العربي، بيروت، ١٩٧٢.
- ١١٥- _____ : كارل ماركس، ترجمة محمد عيتاني، دار ببيروت للطباعة العربية، بيروت، ١٩٧٤.
- ١١٦- _____ : الماركسية، ترجمة جورج يونس، المنشورات العربية، بيروت، ١٩٧٤.
- ١١٧- لوكاش، جورج : توماس مان، ترجمة كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٧.
- ١١٨- _____ : دراسات في الواقعية الاوروبية، ترجمة أمير اسكنذر، مراجعة عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- ١١٩- _____ : الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

١٢٠- لوكاش، جورج : ماركسية أم وجودية، ترجمة جورج طرابيشي، دار البقعة العربية،

بيروت، د.ت.

١٢١- _____ : معنى الواقعية للمعاصرة، ترجمة أمين الميوطي، دار المعارف، القاهرة،

١٩٧١.

١٢٢- _____ : يؤس الفلسفة، ترجمة حليم اليازجي، دار البقعة العربية، بيروت.

١٢٣- _____ : مخطوطات عام ١٨٤٤، الاقتصادية والفلسفية، ترجمة محمد

مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٤.

١٢٤- مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة للمعاصرة، دار الثقافة، القاهرة،

١٩٧٧.

١٢٥- مقبسي، أنطون : من الوجود إلى العلم، مجلة الأدب، نوفمبر ١٩٦٦، دار الأدب،

بيروت ١٩٦٦.

١٢٦- مكاي، عبد الغفار : الشعر الحديث من يودليز إلى المصير الحاضر، ج ١، الهيئة

للمصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

١٢٧- _____ : مدرسة الحكمة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

١٢٨- مكليش، أرشيبالد : الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق

صليخ، دار البقعة العربية، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين

للطباعة والنشر، نيويورك، ١٩٦٣.

١٢٩- موزدخ، إيريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي، ترجمة شاكرا النابلسي، دار الفكر،

القاهرة، ١٩٦٨.

١٣٠- ميخائيل، فوزية : سورين كير كجورد أبو الوجودية، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢.

١٣١- هار، إرنست : وليم فوكتر، ترجمة سعد عبد العزيز، مراجعة عثمان نوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، دت.

١٣٢- هاوزر، إرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، جزأين، ج ١، مراجعة أحمد جاكى، الجزء الثانى (بدون مراجعة)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٧.

١٣٣- هلال، محمد خنيسي : النقد الأدبي الحديث، مصادره الأولى، تطوره، فلسفته الجمالية، مناهضة ودار مطابع الشعب، ط ٢، القاهرة، ١٩٦٤.

١٣٤- _____ : النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

١٣٥- _____ : فى النقد التطبيقي والمقارن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.

١٣٦- _____ : المواقف الأدبية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٢.

١٣٧- هيلجر، مارتن : هلدرلن وما هية الشعر، ضمن كتابه، «فى الفلسفة والشعر»، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دت.

١٣٨- ولسن، كولن : اللامتضى، ترجمة أنيس زكى، دار الآداب، ط ١، بيروت، ١٩٦٩.

١٣٩- _____ : ما بعد اللامتضى، ترجمة عمرو يحق ويوسف شريو، دار الآداب، ط ١، بيروت، ١٩٦٥.

١٤٠- وهبة، مراد وآخرون : ملف خاص عن سارتر، مجلة الطليعة، ع ٧، السنة الثالثة، فبراير، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٦٧.

المراجع الأجنبية

Books, Essays:

- 1- Adreth, Max: What is "Litterature Engagée"? In Craig, David: (Editor), Marxists on literature, An Anthology Penguin Books, London, 1977.
- 2 - Arieti, Salivano: Creativity, the Magic Synthesis, Basic Book, Inc, publishers, New York, 1967.
- 3 - Avansyev, V.: Marxist philosophy, A popular outline, progress publishers, Moscow, 3rd Edition, 1968.
- 4 - Berdyaev, N.: The Beginning and the End, Harper troch books, New york, 1957.
- 5 - Bergonzi, Bernard: The situation of the Novel, penguin books, -pelican books, London, 1972.
- 6 - Burt, E.A.: In search of philosophic Understanding, George Allen, unwin, London, 1st published, 1967
- 7 - Caudwell, Chistopher: English poets, (1) the period of primitive accumu Lation in craig, D: (Editor) Marxists on literature, An Anthology, penguin Books, london, 1977.
- 8 - Caws, peter: Sartre, Routledge, Kegan Paul, London, 1st

published, 1979.

- 9 - Compton, F.: Existentialism, Philosophy, vol XXIII No. 83,
January, 1948, Macmillan, London, 1948.
- 10 - Crave, Meyrick H.: Poets and their philosophies, philosophy,
Vol XXVI, Mo. 97, April, 1951, Macmillan,
London, 1961.
- 11 - Dymshits, Alexander: Realism and Modernism, translated by:
Kate Cook, In; Mozhnyagin, S.: (Editor), problems
of Modern Aesthetics, Collection articles, progress
publishers, Moscow, 1 st. printing, 1979.
- 12 - Engels, Friedrich: Anti Dühring, progress publishers, Moscow,
1969.
- 13 - _____ : Letter to Margert Harkness (April 1888), In,
Craig, D; : (Editor) Marxists on Literature An
Anthology - penguin books, London, 1977.
- 14 - Eliot, T.S.: Collected poems, 1909 - 1962, Harcourt, Brace,
world, New York, 1970.
- 15 - Fallico, A.B.: Art and Existentialism, prentice Hall, Englewood
cliffs, 1961.
- 16 - Frankel, Charles: The case for modern Man, Beacon press,

Boston, May, 1971.

- 17 - Berson, F.R.: *Writers in Arms, the literary impact of spanish civil war*, foreword by: Salva dorde Madariga, New York university press, New York, 1967.
- 18 - Hayward, A.L. : Sparkes, J. L.: *Cassell's English Dictionary*, Cassell, London, 1962.
- 19 - Hume, david: *Atreatise of Human nature*, Penguin books, london, 1979.
- 20 - kaplan, Edward: *Gaston Bachelad's philosophy of Imagination - An Introduction*, philosophy and phenomenological Resarch Journal, Vol XXXIII No. I September, 1972, State University of New York, New York 1972.
- 21 - Kant, I.: *Critique of Judgment*, translated by J.H. Bernard, Hafner press, A Division of Macmmildon, 1951, In: (Kennick, W.E.) Editor: *Art and philosophy - Reading in Ehetic*, st, Maltain's press, New York, 1979.
- 22 - Lacapra, Dominick: *A preface to Sartre, A Critical Introduction to Sartre's literatry and philosophical writings -*

Methuen and Co. LTD, London, 1st published,
1979.

23 - Leizerov, Nikolai: The scope and limites of realism, translated
by, Keta Cook, In Mozhnyagun, S.: (Editor),
Problems of Modern Aesthetics, collection articles,
progress publishers, Moscow, 1st. printing , 1969.

24 - Lenin, V.I.: Articles on Tolstoy, In, Craig, D: Editor, marxists
on literature, An antologym penguin books : London,
1977.

25 - _____ : Materialism and Emprio-criticism, critical comments
on A Reactionary philosophy, translation prepared by:
progres publishers, progress publishers, Moscow, 6
th. printing, 1973.

26 - Little, John David: Sartre's Gent, in his Interruptions gross man
publishers, 1970, In carolyn, R., Barbara, H.
(Editor) contemp{orary literary Criticism, Vol.2, Gale
Research company, Michingan, 1974.

27 - Lloyd, G, E.R.: Aristotle; the growth, Structure of his thought
-Cambridge universiy press, 4 th published,
Cambridge, 1980.

28 - Lyon, Laurance Gill: Related Images In Malte laurids Brigge

- and la Nausée-Comparative literature-Vol XXX No.
I, winter, 1978, University of oregon press, oregon,
1978.
- 29 - Mander, John: The writer and commitment, secker, warburg, I
st published, London, 1961.
- 30 - Manser, A.R.: The Image, in: Enc of philosophy, Vol III Ed.
1967
- 31 - _____ : The Imagination, In Enc. of philosophy Vol III,
Ed. 1967.
- 32 - Manser, A. R.: Sartre and "le Nèz", philosophy Vol. XXXVII
No. 137, April, July 1961, Macmillan, London,
1961.
- 33 - Mayo, Bernard: Poetry-Language And communication,
philosophy, Vol. XXIX No. 1909, April, 1961,
Macmillan, London, 1961.
- 34 - McCall, dorothy: The theatre of Jean paul sartre, colombia
university press, 1969.
- 45 - McMahon, Joseph, H.: Human beings, the world of Jean Paul
Sartre, university of Chicago press, Chicago, 1971.
- 36 - Metchenko, Alexei: The Basic principles of soviet literature,

- translated by Kate Cook, In Mozhnyagun, S.: (Editor), problems of modern Aesthetics, collection articles, progress publishers, Moscow, 1st printing, 1969.
- 37 - Myasnikov, Alexander: Tradition and Innovation, translated by kate Cook. In; Mozhnyagun, S. (Editor) of, problems of Modern Aesthetics, collection of articles, progress publishers, Moscow First printing, 1969.
- 38 - Mozhnyagun, s : Unadorned Modernism, translated: Don donematis, In; Mozhnyagun, S: (Editor) of, problems of Modern Aesthetics, collection of articles, progress publishers, Moscow, first printing, 1969.
- 39 - Murray, Lind & Murray, peter: The pinguin Dictionry of Art and Artists, pinguin books, London, 1978.
- 40- Olfason, Fredrick A. : Sartre, J. P. - in Enc of Philosophy, Vol. 7. Edit.1967.
- 41 - Plekanov, G. : Art and Social life, translated by A. Fineberg, progress publishers, Moscow, 2 nd printing, 1974.
- 42 - Purret, Peter: The Aesthetic Solution in Neusea and Malte Laurids Brigge-comparative literature, Vol. XXIX. No. I, winter 1977, university of oregon, (oregan), 1977.

- 43 - Rosenthal, M., Yudin, p.: (Editors) of Russian original & Dixon, R., Saifutin, M. (Editors) of English translation, A Dictionary of philosophy, Progress publishers, Moscow, 1st printing, 1967.
- 44 - Sartre, J. P.: A literary and philosophical Essays, translated by Annette Michelson, A philosophical library, New York, 1947.
- 45 - _____ : Existentialism, translated by Bernard Frechtman, philosophical library, New York, 1947.
- 46 - _____ : Imagination, psychology critique, translated by Forrest Williams, university of Michigan press, Ann Arbor, London, 1962.
- 47 - Sartre, J. P.: Psychology of Imagination, translated by: Bernard Frechtman, philosophical library, New York, 1948.
- 48 - Sartre J.P.: The Trojan woman, translated by Ronald Duncan, penguin books, London, 1967.
- 49 - _____ : The Age of reason, tr. Eric Sutton, Hamish Hamittohn, London, 1972.
- 50 - _____ : Baudelaire, tr. Martin Turnell, New Direction, New York, 1950.

- 51 - _____ : *The Wards*: (tr. Bernard Frechtman), George Braziller, New York, 1964.
- 52 - _____ : *Saint Genet, Actor and Martyr*, translated by: Bernard Frechtman, George Braziller, New York, 1963.
- 53 - _____ : *Materialism and Revolution*, In literary and philosophical Essays, translated by: Annette Michelson, philosophical library, New York, 1947.
- 54 - Sontage, Suzan : *Sartre's Saint Genet*, in *Against interpretation and other Essays*, Farrar, Straus, 1966, in Rieg, C., Hartre, B: Ed. *contemporary literary criticism*, VOL 4, Gale Research company Michigan, 1974.
- 55 - Suchkov, Boris: *Realism and its Historical development*, translated by Keta Cook, In *Mozhntagun, S. : Editor of, problems of Modern Aesthetics collection articles*, progress published, 1st printing, Moscow, 1969.
- 56 - Thody, Philip: *Sartre, A biographical introduction*, studio vista, London, 1971.
- 57 - _____ : *Jean Paul Sartre, A literary and political study*, Hamish Hamilton, London, 1st published, 1960.
- 58 - Tolstoy, Leo: *Art, the language of Emotion*, in, Jerome Stomitz;

(Editor) of Aesthetics, Source of philosophy, A
micmillan series, New York, 1967

- 59 - Trotsky, Leon: The Formalist school of poetry and Marxism,
In: Craig D.: (Editor) of Marxists on literature, An
Anthology, Penguin books, London, 1977.
- 60 - Warnock, Mary: The philosophy of Sartre, Hutchinson
university library, London, 1972.
- 61 - Wimsatt, J., William, K.: Literary Criticism, A Short
History-Romantic Criticism, 3rd part, Routledge,
Kegan Paul, London, 1st published, 1970.
- 62 - (Art) Surrealism, Enc. of world art, Vol XIII, Jose P.P. Nodin
McGraw-Hill, Book Comp. N.Y. 1967.

المحتويات

رقم الصفحة	تسمية
٥	الفصل الأول : فلسفة سارتر
١١	١- الـ فينومينولوجيا والتحليل النفسى .
١٩	٢- الوجود والمعدم والحرية .
٢٦	٣- العزلة، والمادية .
٣٨	مواش الفصل الأول .
٥٩	الفصل الثانى : الفن لا القصى
٧١	أولاً : طبيعة التخيل .
٧٥	ثانياً : موضوع التخيل .
٩٩	مواش الفصل الثانى .
١٢٥	الفصل الثالث : العلاقة بين الأدب والفن
١٣٩	وبين المجتمع والجمهور
١٨٩	مواش الفصل الثالث .
٢٠١	الفصل الرابع : مشكلة الالتزام
٢٠٥	أولاً : سارتر والالتزام .
٢٣٢	ثانياً : الماركسية والالتزام .
٢٥٤	ثالثاً : العلاقة بين موقف سارتر، والاجتماعات للماركسية .
٢٦٥	مواش الفصل الرابع .

الفصل الخامس : الروايات، المسرحيات، والدراسات

٢٨٣

التقليدية

٢٨٨

١- العزلة والخلاص بالفن.

٣٠١

٢- الحرية وأدب المواقف.

٣٢٢

٣- الصياغة ومشكلة التوصيل.

٣٣١

٤- تعليقات وانتقادات.

٣٣٩

هوامش الفصل الخامس.

٣٥١

نتائج البحث.

٣٦٧

مراجع البحث.

* * *

للمؤلف

١- الالتزام في الأدب والفن. دراسة ١٩٨٨.

وهو كان بمثابة الفصل الرابع من هذا الكتاب.

٢- الفن والانسان والأخلاق. دراسة ١٩٨٩.

٣- حكايات من مكالمات السندباد. شعر ١٩٩٠.

٤- القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية. بصائر قريباً.

رقم الإيداع ٩٤/١.٤٢٢
I. S. B. N. الترقيم الدولي
977 - 211 - 056 - 8

فلسفة الفن عند سارتر

لقد بدأت فلسفة سارتر على جسر من
الفينومينولوجيا متأثرة بـ (هينجر) أكثر منها بـ (هوسرل)
، ثم أخذت تتطور من خلال الأدب والحياة والكتابات
السياسية إلى أن صارت الوجودية تتكامل مع الماركسية .
وقد تخلل تلك المرحلة حوار وتشتبك بين سارتر
والماركسية . وهذا يوضح إلى أي حد كان سارتر وجوديا
من نوع خاص .

ولقد تبين أن آراء سارتر في فلسفة الفن فكانت
المرحلة المبكرة هي التي سطر فيها أفكاره عن " لا
واقعية الفن " . أما المرحلة التالية فقد صاغ فيها أفكاره
عن الالتزام في الأدب .

وسارتر بما كان يمثل من مواقف وأفكار كان بمثابة
عاصفة على العصر ، حتى قيل (أن تعرف شيئا عن
سارتر . يعني أن تعرف شيئا عن العصر) .